Archivio d’Annunzio

e-ISSN 2421-292X

Vol. 8
Ottobre 2021

Edizioni
Ca’Foscari

Archivio d’Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

e-ISSN 2421-292X

Sommario

URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/archivio-dannunzio/2021/1/
DOI http://doi.org/ 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01

CIVILTÀ DANNUNZIANA

RECENSIONI

e-ISSN 2421-292X

Archivio d’Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

Dalla fine all’inizio. Percorsi dannunziani

Paolo Puppa
Università Ca’ Foscari Venezia, Italia

La fine è il nostro destino, e insieme la memoria della specie umana. In ogni opera, di carta o per la scena, il finale viene a coincidere con una negazione, una cessazione di discorso e di vita, mimesi della vocazione naturale del nostro esserci al mondo. Da qui, la morte oggetto privilegiato dell’attività artistica. Fine e finale, dunque, risultano incrociati nel discorso ontologico ed estetico.[1] Finché racconta, Shahrazād continua a vivere. C’è stato pure, da qualche parte, un inizio. Del resto, poter parlare ed essere ascoltati, ottenere licenza di parola, e una parola autorevole, incoronata dal silenzio degli altri, una parola non interrotta è un’istanza universale.[2] Siamo circondati dalle narrazioni, dichiara Peter Brooks nella sua mappatura strutturalista e psicoanalitica, storie che facciamo e che ascoltiamo dagli altri sin dalla nostra infanzia. E lo studioso annota che tendiamo, nell’iniziare un racconto, a modellare la voce, alterandola verso il percorso da ‘c’era una volta’ a ‘vissero felici e contenti’.[3] Perché l’inizio si fonda sulla nascita e sulle immagini di rinnovata energia.

1 Cf. almeno Alfonzetti 2008.

2 Ognuno di noi ha infatti un grande bisogno, o desiderio, di avere un pubblico, che renda reale la nostra recita sul teatro del mondo, cf. Perussia 2003, 421. Qui, nel capitolo «Monologhi», si analizza il fenomeno parateatrale della seduta psicoanalitica, coll’esibizione di sé davanti a un solo spettatore, ovvero le procedure dell’autoracconto diretto all’analista muto. Durante il detto incontro, in cui è il protagonista a pagare questo stesso spettatore, lo psicologo aiuta colla sua presenza il paziente-attore a realizzare una prestazione epico-narrativa (433).

3 Cf. Brooks 1984, 3. Più in generale, su queste tematiche rimando a Puppa 2010, 13-15.

Importante come si rompe il silenzio. Conta la scelta del modulo discorsivo con cui si entra nell'affabulazione. Nella *Genesi*, il silenzio interrotto introduce una parola fecondante, *entificante* per dirla cogli antropologi, in grado di creare il reale. Conviene colpire il fruitore con modi provocatori e inattesi, oppure ritardare l'impatto, presentando, come si fa di solito, i personaggi minori, e parlando dei protagonisti senza mostrarli da subito? Capita ancora, per quanto riguarda l'uscita, che il congedo venga cambiato. Spesso, nel caso del teatro, dietro il mutamento spunta un attore insoddisfatto oppure un debutto contrastato. In generale, comunque, incipit ed explicit sono legati tra di loro, tramite rimandi speculari. Innanzitutto, nella ricezione del lettore/spettatore. Ma l'avvio di una narrazione o di un dramma, più che la sua chiusura, si connette alla tradizione del genere cui afferisce, attraverso un gioco di omologazioni e di variazioni, e ovviamente al resto dell'opera complessiva dell'autore, di cui costituisce uno stadio elaborativo.[4] In cambio, quando inizia la fine nel montaggio?

Ora, nel Novecento, emerge la tendenza a togliere importanza al finale, svuotandolo di significato, s-finendolo nella deriva dell'interruzione. Lo si scarta, lo si mette in secondo piano, lo si sospende come se quel che conta stesse altrove. Per certi versi, il ridimensionamento del congedo si appoggia sull'irrilevanza crescente della nostra morte individuale. Al limite, consideriamo la nostra fine immanente più che imminente (cf. Kermode 1996). Questo, nonostante il Secolo breve sia contrassegnato dalla rimozione e dunque dall'affermazione compulsiva del lutto. In un certo senso ci allontaniamo dal solco dell'*Apocalisse*, che chiude i libri della Bibbia, dalla forma organica e dalla logica aristotelica che scandiva *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*. Si pensi nel teatro antico al *deus ex machina*, ossia all'intervento risolutore di qualche divinità collocata in alto nella machina a garantire il ripristino dell'ordine e a concludere la trama. Un super eroe che coi suoi poteri archiviava il tutto. Sollecitata tra due ecatombi, come le due guerre mondiali, viene al contrario sgretolandosi la struttura forte che rimandava al mito, all' intreccio di inizio, fase centrale e chiusura. Prevale insomma *chrònos* su *kairós*, ovvero il tempo quantitativo su quello qualitativo. La vita non conclude, sentenzia Pirandello nel cap. IV del libro VIII di *Uno, nessuno e centomila*. E l'autore siciliano conferma l'impossibilità di un finale nella recita interrotta (cf. Puppa 2021) delle tre tappe meta-teatrali, in quanto il conflitto e le energie si spostano in platea mentre si aprono dinamiche ai bordi, grazie alla scaletta, e trionfano enigmi e ambiguità. Questo anche se altrove si

4 L'intertestualità può essere definita appunto «as an order of repetition, not of originality – but an eccentric order of repetition, not one of sameness [...]and where *eccentric* is used in order to emphasize the possibilities for difference within repetition» (Said 1975, 12).

inchina alla strategia effettistica, in cerca di un epilogo gridato, come nell'*Enrico IV* del 1922, in apertura modulato quale caricatura petroliniana-futurista del dramma in costume alla Benelli e d'Annunzio, chiuso viceversa colla spada della mascherata carnevalesca con cui il protagonista ferisce a morte il rivale Belcredi. Vedi anche il mutamento avvenuto tra finale del copione teatrale ospitato dentro il romanzo *Suo marito* del 1911 e il rifacimento del congedo ne *La nuova colonia* del 1928, quando la madre non soffoca il figlio, e lo abbraccia salvandosi come coppia salvifica e salvata dalla catastrofe dell'isola, dentro un orizzonte mitico chiaramente prelevato al nemico d'Annunzio.

Ebbene, proprio d'Annunzio investe un pieno significato nel commiato, sprofondato com'è in un'aura luttuosa, in un'idea di crepuscolo, di tramonto d'occidente, pur contigua a vitalismi esasperati e disperanti nelle sue creature. Proviamo allora a inventariarne le uscite, restando nell'ambito teatrale, più esposto a simili istanze. Riacquista la coscienza del delitto, che le ha ucciso il compagno, Isabella nel *Sogno d'un mattino di primavera* del 1897 per ripiombare nella follia, in dialogo colle ghirlande e gli arbusti del giardino. La cieca Anna riacquista la vista sul cadavere della virginale Bianca Maria, annegata alla Fonte Perseia dal fratello Leonardo per non consumare l'atto incestuoso ne *La città morta* del 1898 (versione francese). Nel suo furore geloso, la Gradeniga dopo aver causato la morte del giovane amante infedele, resta preda del terrore e del dolore davanti allo spettacolo di fuoco che imperversa sulla Brenta, nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* al debutto nel 1905 ma concepito sempre nel 1898. Le belle mani ridotte a moncherini, maciullate per salvare la statua della Sfinge dalla furia della crudele modella, Silvia piange abbracciando la figlia, mentre il marito scultore Lucio Settala l'ha lasciata per l'altra, ne *La Gioconda* del 1899. La Comnena nella sua ebbrezza medusea sta per lanciare alla folla urlante di sotto al balcone la testa di Ruggero Flamma, il dittatore romano, da lei pugnalato al cuore nel coevo L*a gloria*. Una danza di morte al *ralenti* tra i cognati adulteri, sigilla Francesca da Rimini del 1902, colla donna che scherma col suo corpo Paolo sotto i colpi di Gianciotto lo Sciancato. La protagonista si avvia al rogo, inneggiando alla fiamma, nel suo desiderio di immolarsi e salvare Aligi parricida per amore, ignaro del sacrificio di costei e sotto l'effetto del narcotico, mentre la sorella di lui Ornella la benedice, ne *La figlia di Iorio* del 1904. Ossessionata dall'idea della vendetta contro la matrigna che le ha ucciso la madre, Gigliola si trascina agonizzante, avvelenata dai serpenti, col padre a sua volta schiantato dopo aver eliminato la femmina assassina ne *La fiaccola sotto il moggio* del 1905. Si prepara allo scontro colle forze dell'ordine, intervenute ad arrestarlo per l'omicidio dell'usuraio a finanziarsi l'impresa in Africa, Corrado Brando, impaziente davanti alla mediocrità della vita e pronto allo scontro mortale in *Più che l'amore* del 1906. Nel tempo antico di una Venezia medievale, Basiliola

e-ISSN 2421-292X

maliosa si lancia anche lei sul rogo, coi capelli che divampano all'istante come torce, per sfuggire a supplizi umilianti, e intanto Marco Gratico, l'amante fratricida da lei soggiogato, lascia la città salpando verso Alessandria, ne *La Nave* del 1908. Si inginocchia vicino al cadavere di Ippolito, di cui ha provocato la morte, Fedra invasata d'amore e si offre alla freccia di Artemide sfidata con empio coraggio nella tragedia del 1909. Colpito dagli arcieri di lui innamorati, Sebastiano assapora i colpi elevandosi nell'apoteosi descritta dai vari cori nel suo accesso in Paradiso, nel *Martyre* del 1911. Danzando viene soffocata dall'ammasso di rose la santa meretrice, nella trappola orditale dalla Regina, madre di Huguet sire di Cipro, ne *La Pisanelle ou la mort parfumée* del 1913. Prepara la Parisina il drappo nero sotto il ceppo ad accogliere la testa dell'amante Ugo d'Este, nel momento in cui costui viene decapitato su sentenza dal padre, Nicolò III, cui ha sottratto la donna nel dramma musicato da Mascagni del 1913. Esibisce il pugnale insanguinato, accusandosi del delitto del patrigno, compiuto non da lei ma dalla madre Costanza, la giovane Mortella, incerta tra la passione per lo stesso e l'odio per la morte del padre ne *Il ferro* del 1914. In questa carrellata, il sangue dunque cola sempre copioso dal momento che l'autore intende lasciare un'impressione forte, in una cessazione esagitata, quasi cura omeopatica sulla fine decretata per tutti. E certo congedi di questa temperatura appartengono ai finali accentuati, decisamente marcati, in una strategia comunicativa di tipo empatetico coll'uditorio.[5] Un gusto per il cordoglio clamoroso fa così calare il sipario su fatti di crudeltà sacrificale e di ritorno all'ordine, schema declinato all'ennesima potenza e in modo esponenziale tante volte, dalla *Figlia di Iorio* alla *Fedra*. Si tratta di scene madri rispettose dei canoni aristotelici che inchiodano alla necessità della τελευτή e della λύσις, allo scioglimento (cf. Ferroni 2003, 13-14).

Ora, dodici studiosi si avventurano in questo territorio, temprati a un'impresa non facile. Li ho divisi per area, anche se le divisioni per genere rischiano di mostrarsi inappropriate in presenza di una scrittura indirizzata a un palco, teatrale a suo modo, e tesa allo stesso tempo alla forma romanzo. In più, l'espansione smisurata dell'io, esplicita sin dalle pagine giornalistiche, convive coll'opposto impulso a sbarazzarsene, suffragato dal memorialismo della *Contemplazione della morte* e del *Notturno*. Per la drammaturgia, Maiolini si concentra sull'ultimo verso della *Francesca da Rimini* (atto V, v. 401), tra gli oltre quattromila del copione. Esaminando i manoscritti per l'edizione critica ora in uscita, nota che il poeta toglie nell'ultima sequenza una cruda battuta di Gianciotto, «Muori», lasciando spazio al solo per-

5 Termini desunti dalle categorie coniate da Hamon (1975) e da Larroux (1995, 83-106); cf. anche Fasano 2003, 127.

e-ISSN 2421-292X

sonaggio femminile. Il cambio forse viene dettato da Eleonora Duse in vista della prima al Costanzi, smaniosa di impadronirsi del gran finale, morendo col nome dell'amante sulle labbra. Si sofferma Pasquini nella lista delle *dramatis personae* presenti ne *La fiaccola sotto il moggio*. Qui, al di là delle referenze letterarie ai *Vangeli* di Matteo e Marco, alle *Coefore* di Eschilo e pure a *La figlia di Iorio*, archetipi rovesciati per l'opzione della vendetta ossessiva che travolge Gigliola rispetto al perdono, è la casa che crolla a rivendicare valenza di personaggio, presenza malata, minacciosamente simbolica. Da parte sua, Sgroi legge le didascalie di apertura dei tre atti de *La figlia di Iorio*, in particolare i tre canonici «si vedrà» quali premesse al ritmo preciso della versificazione. Ed è l'universo musicale a trionfare dietro il teatro in apparenza di parola, nel modello passato dell'antica tragedia, e via via dei riti sacri, dei misteri medievali, delle favole pastorali e del melodramma. Così le performance sonore, estratte dalla tradizione folklorica, dai canti amebei o dal Tommaseo, parentesi idilliache che non fanno presagire l'esplosione luttuosa tra parricidio e martirio della etèra, consentono passaggi dall'andante all'allegro, nella voluta monotonia lessicale di pochi formulari fissi. Guaragnello interroga a sua volta il genere tragico, quale sottotitolo de *La città morta*, incongruo secondo le consuete classificazioni data la presenza di personaggi non illustri e l'assenza del verso. Ma la funzione incantatoria della lettura dell'*Antigone* sofoclea che apre il dramma cancella l'errore del tempo così come le normative di poetica, mentre le terribili passioni degli Atridi plagiano i personaggi del testo. Inoltre, la disposizione dei gradini, più ampi in basso e più piccoli in sommità, anticipa la differente misura degli atti, più lungo il primo, più breve il quinto. Martinuzzi rileva come nel loro incipit i quattro copioni concepiti in francese alludono già alla catastrofe. Nella *Ville morte* un'angosciosa sospensione viene prodotta dal contrasto fra l'accecante luce esterna, il biancore dei reperti e delle sculture che occupano la stanza e la cecità di Anne, che ascolta Blanchemarie. E costei legge il proprio destino di sposa della morte nel testo di *Antigone*. Ne *Le Chèvrefeuille*, la casa stessa, divenuta un essere vivente, rievoca nei suoi spazi la memoria luttuosa e prepara le nuove morti. Lontano da intimismi alla Maeterlinck si mostra invece lo spazio coreutico nella scenografia del *Martyre de Saint Sébastien* e della *Pisanelle*, entrambe legate al loro debutto allo Châtelet. Nel *Martyre* il supplizio dei gemelli neoconvertiti Marc e Marcellien apre a quello numinoso del protagonista. Ne *La Pisanelle ou Le Jeu de la rose et de la mort* l'immagine della protagonista legata con delle corde, come un bottino di guerra, sulla banchina del porto di Famagosta rimanda analogamente al supplizio finale.

Nel versante narrativo, Crotti ribadisce la natura mimetica, non diegetica della scrittura dannunziana, mettendo a fuoco lo spazio incipitario di *Giovanni Episcopo* del 1892, cadenzato appunto come un monologo compulsivo scandito nelle riprese anaforiche. Nondime-

e-ISSN 2421-292X

no, non mancano agganci colla musica, in quanto le tecniche formali, retoriche e stilistiche dipendono da precise intonazioni melodiche. Sull'*Episcopo* torna pure Carmello, in particolare sull'epilogo. Qui risulta in effetti disagevole comprendere le cause della morte del piccolo Ciro, in sintonia col carattere passivo del soggetto narrante. In compenso, il narratario anonimo, a meno che non si tratti di Angelo Conti, viene congedato dalla voce di Giovanni, ormai morente. Nei paraggi di costui, Borin affronta il coevo *L'innocente* nella trasposizione filmica viscontiana del 1976. Qui, la confessione di Tullio Hermil, che apre il romanzo, nella pellicola viene messa in terza persona mostrando il libro sfogliato dalla mano del regista. Allo stesso modo, nella chiusura, Visconti fa morire suicida il protagonista, per lui emblema dello sgretolamento della borghesia familistica italiana, per i sensi di colpa dell'infanticidio. Nel primo libro del *Forse che sì forse che no* del 1910, secondo Gialloreto, si manifestano le strategie del desiderio mimetico. Tensioni che si snodano nella mantovana dimora labirintica dei Gonzaga, con prelievi da *Genius Loci* del 1899 di Violet Page alias Vernon Lee, celebre forestiera radicata in Toscana. Nel congedo, Paolo Tarsi si libera dalle passioni mortali e della torpida lussuria, nella traversata del Tirreno volando verso la Sardegna, rito lustrale che rinfranca dalle pene e ne esalta la tempra eroica. Patrizi indaga nell'apertura del *Notturno* la scrittura diaristica del corpo ferito, al centro della narrazione, a catturare i fantasmi dell'immaginazione e il ricordo dei compagni immolati. Da qui, la reiterata paratassi a rendere la fisicità menomata, tradotta nella scelta del frammento, nell'oscillazione tra consueta prosa d'arte e la scrittura sapienziale. E intanto il canto viene sostituito dalla prosa nella materialità di un compiaciuto lessico tecnico. Variazione sull'arte del necrologio, così Fabris rilegge *la Contemplazione della morte*. Si tratta in particolare del compianto dedicato sia a Pascoli, di cui confessa l'emozione provata in alcuni incontri e nel dialogo immaginario col grande poeta, sia all'amico Adolphe Bermond, anziano proprietario di uno châlet affittato ad Arcachon durante l'esilio francese, e innalzato pertanto a protagonista nelle *madeleine*s personali. Una contiguità sorprendente, a rovesciare quasi la subalternità apparente verso il Maestro, e consentita solo dalla *hybris* autoriale. Ma vi si aggiungono le insistite anafore e i polisindeti incalzanti, con progressione evangelica, come nella dedicatoria all'amico Mario Pelosini. Infine, nello sfogliare gli incipit giornalistici romani intorno al *Piacere*, Jurisic ravvisa nell'utilizzatore di molti spunti di Baudelaire l'anti-*flâneur* ostile agli spazi urbani e favorevole piuttosto ai luoghi chiusi ed esclusivi, preclusi a quella folla, di cui pure ha bisogno in quanto mercato, e dove il suo modello invece si perdeva alla ricerca dell'emozione celata nella città. Tanto più che le strade romane vengono frequentate dal Poeta in carriera solo nella bassa stagione e nella precisa strategia di conquistarsi nuove lettrici-clienti.

e-ISSN 2421-292X

Bibliografia

Alfonzetti, B.; Fasano, P. (a cura di) (2003). *I finali. Letteratura e teatro*. Roma: Bulzoni.
Alfonzetti, B. (2008). *Drammaturgia della fine. Da Eschilo a Pasolini*. Roma: Bulzoni.
Brooks, P. (1984). *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Oxford: Clarendon Press.
Fasano, P. (2003). «Il disincanto della fine». Alfonzeti, Fasano 2003.
Ferroni, G. (2003). «Che mi basti a finir quanto ho promesso». Alfonzeti, Fasano 2003.
Hamon, P. (1975). «Clausules». *Poétique*, 24, 509-13.
Kermode, F. (1996). *The sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University.
Larroux, G. (1995). *Le mot de la fin*. Paris: Nathan.
Perussia, F. (2003). *Theatrum psychotechnicum. L’espressione poetica della persona*. Torino: Bollati Boringhieri.
Puppa, P. (2010). *La voce solitaria. Monologhi d’attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.
Puppa, P. (2021). *La recita interrotta. Pirandello: la trilogia del teatro nel teatro*. Roma: Bulzoni.
Said, E.W. (1975). *Beginnings. Intention and Method*. New York: Basic Books.

e-ISSN 2421-292X

Officina dannunziana
Incipit ed explicit in Gabriele d’Annunzio

e-ISSN 2421-292X

Archivio d'Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

Su *La città morta*, Tragedia

Pasquale Guaragnella
Università degli Studi di Bari, Italia

Abstract Luigi Pirandello wrote in a review about d'Annunzio's *La città morta* that "no one, today fortunately, speaks like the characters in this tragedy". However, indirectly replying to him as to other detractors, d'Annunzio observed that those who criticised his work showed that they "did not understand what tragic art is". In support of his poetics, d'Annunzio cited the Sophocles models of *Agamennone* and *Antigone*. But there is more. D'Annunzio founded a theatre of 'high' speech, which was counterpointed by the silences of the characters and an action that took place mainly in the 'interiors'. This choice made it possible to propose a peculiar furnishing philosophy related to sepulchral aspects and an intense idea of death. Above all, it was the notion of time that was deeply traversed by d'Annunzio's experience of the tragic, a sign that the discovery of the tombs of the Atrides – the central topic of the work – on the one hand cancelled the "errors of time" suspended between a remote past and an inert present, but on the other hand it exhumed a world of terrible passions like incestuous drives. This was intended to be the profound meaning of the tragic theatre founded by d'Annunzio with *La città morta*.

Keywords Water-land. Blindness-vision. Time-space. Death. Myth.

Peer review

Submitted 2021-03-09
Accepted 2021-07-05
Published 2021-10-21

Open access

Citation Guaragnella, P. (2021). "Su *La città morta*, Tragedia". *Archivio d'Annunzio*, 8, 17-34.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/001

D'Annunzio, con il titolo de *La città morta*, suggestivo soprattutto per l'uso dell'aggettivo, intendeva alludere, come è noto, all'antica Micene, la quale, insieme con Argo, era una delle città degli Atridi nonché uno dei luoghi deputati della trilogia dell'*Orestea* di Eschilo (Mastromarco, Totaro 2008, 78 ss.). Il sottotitolo dell'opera – con riferimento a un genere letterario del tutto singolare nei tempi moderni – esibiva la denominazione di «Tragedia», un lemma cui faceva seguito l'indicazione dell'anno di pubblicazione, il 1898. In una recensione uscita con sapiente anticipazione temporale, Angelo Conti – allora fedele amico e quasi un «doppio» di d'Annunzio – segnalava l'«unità» di luogo, alle cui regole l'autore de *La città morta* aveva ottemperato:

> Micene, dalle ampie strade, ricca d'oro, la città dell'Argolide, ove Enrico Schliemann scoprì le tombe e il tesoro degli Atridi, è il fondo immobile come nella scena antica, dinanzi al quale si svolge la tragedia di Gabriele d'Annunzio. (Conti 1897; Oliva 1992, 162)

Nel corso della sua elaborazione d'Annunzio aveva richiesto a Georges Hérelle precisamente una copia di un libro, tradotto in francese, dell'archeologo tedesco, *Mycènes. Récit des recherches et découvertes faites à Mycènes et à Tirynthe*. Non poteva bastare infatti all'aspirante drammaturgo quanto aveva visto nel suo viaggio in Grecia al seguito di una bella e colta brigata di turisti sul panfilo di Edoardo Scarfoglio: il libro di Schliemann doveva servirgli anche al fine di delineare i tratti di uno dei personaggi della tragedia, Leonardo, pure lui archeologo e, nel corso della vicenda rappresentata, scopritore delle tombe degli Atridi. Le altre *dramatis personae* erano Alessandro, Anna, Bianca Maria, la nutrice: di loro si dirà più avanti.

Intanto, con animato tempismo, Luigi Pirandello, facendo riferimento alla riproposta, ad opera di d'Annunzio, di un genere letterario «antico» quale appariva ai suoi occhi la tragedia, scriveva con malcelato sarcasmo:

> Ecco qua intanto *La città morta*. La tragedia si può dir greca, in quanto che si svolge nell'Argolide «sitibonda», presso le rovine di Micene «ricca d'oro». E la forma si può dire antica, in quanto che nessuno, oggi per fortuna, parla come i personaggi di questa tragedia.[1]

«Nessuno, oggi per fortuna, parla come i personaggi di questa tragedia». Ma è significativo che, alludendo alla sua «archeologia lin-

1 L'articolo appariva su *Ariel* il 13 febbraio 1898, oggi riprodotto in Pirandello 2006, 260-5. Per la citazione cf. Pirandello 2006, 262. La recensione di Pirandello è riprodotta altresì in Pirandello 1993, 119.

e-ISSN 2421-292X

guistica», che *pour cause* aveva suscitato critiche severe (cf. Gibellini 1985, 245), d'Annunzio scrivesse così in una lettera a Giovanni Pozza: «Chi oppone 'Ma nella vita quotidiana non si parla così', mostra di non intendere che cosa sia l'arte tragica e anche in genere, che cosa sia l'arte» (245). Il drammaturgo intendeva sottolineare che la sua scelta stilistica non era per nulla esornativa (245). Ma Pirandello, nella sua recensione, insistendo in chiave critica sulla ripresa dell'antico genere tragico tentata da d'Annunzio, poi osservava:

> È vero che, per esser tragedia, né grandioso è il fatto, né sono illustri i personaggi. È poi scritta in prosa: sarà magari una prosa più musicale dei versi, ma è prosa. Ora io non nego (tutt'altro!) che si possa comporre un dramma in prosa d'un fatto non grandioso, con personaggi non illustri: ma allora, poiché tragedia vuol dire già qualche cosa, io, non volendo chiamar dramma il mio lavoro, lo chiamerò altrimenti: tragedia, no; inventerò finanche un termine nuovo, se nuova veramente mi sembrerà l'opera che ho tentata. (Pirandello 2006, 263)[2]

In verità Pirandello si provava a rovesciare, in chiave simmetricamente oppositiva, dichiarazioni relative a un progetto che lo stesso d'Annunzio aveva pronunciato, e in termini di sfida, al fine di riproporre nei tempi moderni un genere letterario che si ispirasse all'antica tragedia greca. Converrebbe allora allegare un significativo passaggio di un articolo di Mario Morasso, il quale dava contezza di un colloquio avuto con lo stesso d'Annunzio e così informava:

> appresi la geniale iniziativa del poeta nostro, di erigere sulla sponda del lago Albano, un teatro insigne, dove il dramma potesse rappresentarsi nelle sue forme solenni e originali […]. Già di questa meta altissima, che Gabriele D'Annunzio si propone, io ho parlato, or non è molto, a proposito dei tentativi per la rinnovazione della tragedia […]. Edificando questo teatro isolato, noi abbiamo la speranza di cooperare al rinascimento della tragedia. Noi vorremmo restituire alla rappresentazione del dramma il suo carattere antico di «cerimonia». (cf. Morasso 1897; cit. in Oliva 2002, 57)

Pure a quelle osservazioni di Morasso sembrava fare eco ancora Pirandello quando, con piglio severo, osservava:

> Che Gabriele D'Annunzio ignori che cosa pei Greci fosse la tragedia, da un canto basata sul concetto del fato, cioè della resistenza cieca della forza complessiva delle cose a ogni volontà eccessiva

2 A tal proposito rinvio all'importante saggio di Paolo Puppa 2018.

> dell'uomo, e dall'altro sul concetto della misura (o «*to metrion*») determinato dal senso che essi avevano del lecito e dell'illecito [...]: è torto che non vogliamo fargli. (Pirandello 2006, 260)

Nella sua recensione, facendo riferimento alle dichiarazioni di d'Annunzio, che manifestavano una ispirata volontà di riproporre il genere tragico nei tempi moderni, Pirandello soggiungeva:

> Mostreremmo di non intender l'uomo, se ci mettessimo a ragionar siffatto proponimento, se avvertissimo cioè che la forma così verrebbe ad essere come un'estrinseca veste, un paludamento, che, tolto dal guardaroba dell'antichità, si possa buttar senz'altro su le spalle d'una persona vivente con noi. [...] Sarà ben questa la novità straordinaria, sarà ben questa l'impresa cui mai nessuno avrebbe pensato di tentare, e che Gabriele D'Annunzio tenterà. Ma la tenterà egli veramente? Ahimè! Ahimè! Fino a pochi anni addietro queste novità, queste imprese straordinarie il D'Annunzio si contentava di esporle solamente e, tutt'al più, le faceva annunziare dai giornali. Ora pur troppo ci sembra, e ce ne duole, ch'egli abbia in gran parte perduta quella certa avvedutezza. (260)

Poco più avanti, Pirandello, con brusco intervento, osservava: «E la tragedia l'ha annunziata e l'ha fatta» (262).

Su un versante del tutto alternativo, riproducendo la sua *Intervista con D'Annunzio*, Mario Morasso informava invece dello strenuo impegno del drammaturgo abruzzese, il quale non rilasciava solo dichiarazioni di «poetica», ma mostrava poi di muoversi con intensa operosità:

> È a questo proposito che Gabriele D'Annunzio ha già tradotto in prosa ritmica l'*Agamennone* di Sofocle e la signora Duse, come esperimento, farà precedere di qualche sera la rappresentazione prossima della *Città morta* del D'Annunzio stesso, dalla grande scena di Cassandra nell'*Agamennone* e dalle due scene principali dell'*Antigone*. (Oliva 2002, 61)

Aggiungeva Morasso a proposito dell'esperimento annunciato da d'Annunzio:

> Questo, secondo il concetto del poeta, varrà come una preparazione ad una più intima e completa comprensione della *Città morta*, la tragedia che si svolge nel luogo, dove già si esaltò lo splendore della regale Micene, e dove appunto appaiono sulla scena fra i tesori le larve auree del re dei re e della principessa schiava. (61)

Come si evinceva non solo dalle dichiarazioni, bensì dalla concreta, strenua operosità di d'Annunzio, il progetto di una tragedia mo-

e-ISSN 2421-292X

derna intimamente legata al modello della tragedia di Cassandra e Agamennone era tutt'altro che una ispirazione effimera dell'artista abruzzese. Del resto, pure il richiamo della tragedia di Antigone come preparazione a una comprensione intima de *La città morta* avrebbe dato spiegazione di un verso sofocleo collocato nel frontespizio de *La città morta*, in lingua greca antica, la cui traduzione esitava: «Eros in battaglia invitto». Il potere di Eros era dispiegato, per così dire, in primo piano.

Intanto, sulla soglia de *La città morta*, nella nota di presentazione dei personaggi, erano indicati, come si diceva, i nomi di Alessandro, di Leonardo, di Anna, di Bianca Maria e della Nutrice quali *dramatis personae*: senza ulteriori specificazioni. Solo nel corso della tragedia sarebbero emersi ruoli e caratteri, in un rapporto di coppie drammaticamente interrelato: Alessandro, amico di Leonardo, era un poeta nel quale poteva pure riconoscersi una proiezione della personalità dello stesso d'Annunzio; Anna, colpita da cecità, era sua moglie e in lei si riconoscevano alcuni tratti psicologici di Eleonora Duse, la diva e prima-attrice senza l'ausilio della quale, probabilmente, non si sarebbe potuta realizzare la sperimentazione stessa di d'Annunzio drammaturgo (Andreoli 2013); Leonardo era l'archeologo alla ricerca delle tombe degli Atridi, ma investito tragicamente da una incestuosa passione per la sorella Bianca Maria, di cui si era invaghito pure Alessandro, mentre Anna dichiara di non essere ignara di questo innamoramento.

Più densa, sin dalle prime didascalie, risultava l'indicazione dei luoghi, a cominciare da quella, pur breve, che segnalava: «Nell'Argolide 'sitibonda' presso le rovine di Micene 'ricca d'oro'». «Sitibonda»: qui, è stato detto assai bene, «la verginità semantica del lemma, l'energia primitiva dell'aggettivo era garantita, oltre che dalle virgolette, dalla lezione insolita 'sitibonda', non già 'assetata'» (Gibellini 1985, 245). Si disvelava inoltre un primo significato del suggestivo titolo: la città era «morta» a causa delle sue sparse e irreparabili «rovine», un diffuso *topos* letterario nella cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento (Rella 1981). Ed erano pure annunciati, nella breve didascalia, due temi decisivi dentro lo svolgimento della trama: quelli dell'acqua e dell'«oro».[3] È pur vero che, a partire dalla prima scena della tragedia, «né il paesaggio riarso né le rovine micenee» potevano «invadere la scena con prepotenza»: l'uno e le altre sarebbero stati evocati o traguardati da lontano, da una loggia sulla quale si affacciava un'ampia e luminosa stanza (Erspamer 1985, 86). Una stanza si disponeva infatti come uno dei luoghi privilegiati della tragedia. Infatti, pur proponendosi d'Annunzio di fondare un teatro di parola «alta» (Puppa 2015), i suoi personaggi si sarebbero

3 Per una puntuale disamina dei due temi si veda Lorenzini 1984.

mossi prevalentemente in uno spazio delimitato, in cui essi, caratterialmente portati al silenzio, sarebbero stati indotti a dialogare: precisamente questa mostrava d'essere pure la situazione iniziale della *Città morta*. Peraltro, nei primi quattro Atti della tragedia lo spazio appare tutto all'«interno»: solo nell'ultimo, il quinto, lo spazio sarà esterno, ma permarrà tuttavia un senso di solitudine. Inoltre, se è vero che nei primi quattro Atti è riconoscibile un'apparenza sepolcrale, nell'ultimo, a dilagare appunto sarà soprattutto il senso della morte.

Come è noto, nel Novecento Péter Szondi (cf. Guidotti 2016) definirà quella del teatro moderno una «situazione d'angustia»: e le sue osservazioni, a proposito della dimensione spaziale de *La città morta*, si potrebbero confermare, rilevando, già a partire dall'Atto Primo, come una assenza di azione, come una assenza di dinamica teatrale – almeno nel senso tradizionale. Non per caso, in una stagione particolare della storia della critica dannunziana, la pur apparente «immobilità» ne *La città morta* era stata ricondotta, con giudizio negativo, a un perseverante e irrisarcibile «lirismo» del suo autore (Russo 1938): ma una «nuova» critica dannunziana ha opportunamente delucidato il senso di quel «dramma dell'immobilità», rilevandone le forme peculiari già nella prima didascalia, in cui si potrebbe riconoscere pure una «filosofia dell'arredamento» piegata a un denso significato allegorico. Recita infatti, nella sua seconda parte, una didascalia sulla soglia dell'Atto Primo della tragedia:

> Una grande tavola è ingombra di carte, di libri, di statuette, di vasi. Ovunque, lungo le pareti, negli spazi liberi sono adunati calchi di statue, di bassi rilievi, di iscrizioni, di frammenti scultorii: testimonianze d'una vita remota, vestigi d'una bellezza scomparsa. L'adunazione di tutte queste cose bianche dà alla stanza un aspetto chiaro e rigido, quasi sepolcrale, nell'immobilità della luce mattutina. (D'Annunzio 2013a, 1: 93)

«Un dramma dell'immobilità», come si diceva poco sopra, che sarebbe confermato pure dalle figure dei protagonisti, «immersi in un loro sogno, o in loro incubo, senza svolgimento né evoluzione» (Lorenzini 1984, 203). L'arredamento, il biancore degli oggetti risulterebbero poi accentuati da una chiara luce mattutina, ma correlati con un aspetto sepolcrale, con una idea di morte. Si recita nella tragedia: «Sembra che noi attendiamo una cosa che non accadrà mai. Nulla accade da lungo tempo»; e si potrebbe commentare che nulla accade, ma solo fino allo scioglimento della vicenda e al suo epilogo tragico.

Intanto, nell'ambito del progetto dannunziano di un teatro di parola, la tragedia poteva congruamente prendere le mosse dalla lettura di un passaggio testuale dell'*Antigone* di Sofocle: un atto di lettura recitato da uno dei personaggi femminili della tragedia, Bianca Maria, a beneficio di Anna, priva del bene della vista, e in presen-

za della sua Nutrice. La tragedia sofoclea opera quale malia entro il plot tramite una lettura iniziale della stessa: un orientamento costante nel teatro dannunziano, sul quale si esercita spesso una «seduzione» promossa da un'opera letteraria. Bianca Maria legge un noto passaggio della tragedia sofoclea in cui vibra la voce del Coro, una voce che recita una pensosa e grave sentenza sulla potenza di Eros: subito dopo Antigone, in serrata replica, dichiara il suo prossimo abbraccio con Acheronte. Erano evocati a un tempo, nel testo tragico, Amore e Morte.[4] Ma converrebbe riprodurre almeno una parte delle parole pronunciate dal Coro sofocleo e la replica di Antigone, in quanto le une e l'altra risulteranno allegoricamente allusive di un malessere che si sommuove in profondità nella tragedia dannunziana:

> IL CORO Eros nella pugna invitto,
> Eros, che precipiti le fortune.
> Che su le molli gote
> della vergine ti poni in agguato, che erri oltremare e per le capanne agresti!
> E nessuno tra gli Immortali può fuggirti
> E nessuno tra gli uomini efimeri, e chi ti ha è furente.
> Tu dei giusti i traviati
> Spiriti volgi alla ruina;
> e tu anche a questa lite incitasti i consanguinei.
> (D'Annunzio 2013a, 1: 94)

«Ripetuta» nell'incipit della *Città morta*, con la grana della voce di Bianca Maria che leggeva tutta compresa del senso della tragedia, la replica di Antigone non doveva apparire meno suggestiva:

> Vedete me, o cittadini della terra paterna,
> nell'ultima via
> entrare, l'ultimo splendore
> del sole rimirare,
> e quindi innanzi mai più! Ade, che tutto sopisce, viva
> mi conduce
> al lido di Acheronte,
> Non l'inno nuziale mai
> Mi cantò; ché io sposerò Acheronte… (94-5)

«E qui innanzi mai più» recita Antigone: e quel «mai più» riecheggerà poco più avanti, sempre nell'Atto Primo de *La città morta*, quando Anna si dichiarerà dolente con la Nutrice per la propria condizione di cecità: e a fronte della speranza, «sempre viva nella Nutrice, del-

4 Per una aggiornata bibliografia critica rinvio a Mastromarco, Totaro 2008, 270-1.

la luce ridata agli occhi», la stessa Anna replicherà con un *refrain* desolato «Mai più! Mai più! Mai più!», un motivo, questo, di derivazione tutta moderna, in cui si riconoscerebbe l'ossessivo «Nevermore» del *Raven* di Edgar Allan Poe (Getto 1972, 58).

Il motivo della tragedia sofoclea era fortemente dichiarato nei versi recitati da Bianca Maria, specialmente in quelli riferiti alla potenza tragica di Eros – soprattutto lì dove si leggeva «e tu anche a questa lite | incitasti i consanguinei» – nonché negli ultimi due versi pronunciati da Antigone «Non l'inno nuziale mai | mi cantò; chè io sposerò Acheronte». Dunque «sin dall'epigrafe greca», posta sul frontespizio dell'opera, e «sin dall'esordio-citazione, attinti l'una e l'altro da Sofocle, emerge con evidenza che la partita della *Città morta* si gioca(va) anche linguisticamente sul terreno dell'evocazione: evocazione del mondo greco (nietzschianamente greco); archeologia che si ri(faceva) viva cancellando l''errore del tempo'», resuscitando per di più, pure con gli Atridi e le loro terribili passioni, la loro contagiosa maledizione (Gibellini 1985, 243). A tal proposito risulterebbe di qualche rilievo il fatto che, già in una Lettera a Emilio Treves, d'Annunzio tenesse a dare notizia della sua lettura dei tragici greci, sebbene – come è stato giustamente sottolineato – egli tendesse spesso a dare di sé, nonché delle sue letture dei classici, versioni solo parzialmente veritiere e semmai esibite. Di certo, all'indomani dal rientro dalla crociera in Grecia sul panfilo di Scarfoglio, l'aspirante drammaturgo aveva scritto a Treves:

> Il sole di Grecia ha dato al mio spirito la maturità perfetta, e ai miei occhi una straordinaria limpidità [...]. Il mio lungo e vago sogno di drama – fluttuante – s'è alfine cristallizzato. La forma del mio drama è già chiara e ferma. Il titolo: la «Città morta». (Andreoli 2013, CXXI)

Probabilmente una più attenta lettura di Sofocle avvenne, come è stato osservato (Erspamer 1985, 84 ss.), in un ambiente più confortevole, a Francavilla a Mare, località dalla quale d'Annunzio, più credibilmente, informava pure Georges Hérelle: «In questi giorni non mi sono occupato se non della *Città morta*; e tra una meditazione e l'altra, ho riletto Eschilo e Sofocle» (Cimini 2004, 336).

Nella stessa lettera d'Annunzio aveva comunicato al suo interlocutore francese del suo sogno di comporre una tragedia moderna:

> Credo di aver trovato un materiale prezioso. Vedrete. Il titolo del dramma è *La Città morta*. Sarà il primo frutto del mio spirito fecondato dal sole ellenico. [...] Io spero di poter finalmente tradurre in forme materiali il mio sogno d'una tragedia moderna. (336)

Intanto, la didascalia che illustrava la Scena Prima presentava uno dei tre personaggi femminili, Bianca Maria, lettrice per l'appunto di

un brano dell'*Antigone* di Sofocle mentre Anna, amica, come si diceva, colpita da cecità, era seduta sull'ultimo dei gradini che davano su una loggia; e la Nutrice, anch'essa seduta, era su un gradino più in basso. Recitava la didascalia:

> Il piano della loggia si eleva sul pavimento della stanza per cinque gradini di pietra disposti in forma di piramide tronca, come dinanzi al pronao d'un tempio. Due colonne doriche sorreggono l'architrave. (D'Annunzio 2013b, 93)

La Nutrice era presentata «in un'attitudine inerte, come una schiava longanime», con felice ossimoro. Solo per Bianca Maria la didascalia segnalava l'abbigliamento, vestita com'era «d'una specie di tunica semplice e armoniosa come un peplo»: e «una delle funzioni del peplo» doveva essere precisamente «quella di richiamare al lettore e allo spettatore l'antica Grecia, introducendo quel parallelismo fra i personaggi moderni e gli eroi del mito», di quel mito che voleva disporsi come una delle strutture profonde della tragedia (Erspamer 1985, 114). L'indicazione non era di poco conto, in quanto quella tunica doveva marcare «l'estraneità di Bianca Maria al suo secolo e all'ambiente», e la donna doveva apparire non solo estranea al paesaggio argolico da cui invero avrebbe voluto fuggire, ma doveva altresì apparire il personaggio tenacemente volto a sottrarsi alle pulsioni di Eros: del resto, il nome stesso del personaggio esibiva, come è stato acutamente rilevato, «il segno d'un doppio candore, d'una castità che poteva parimenti ricorrere alla cifra pagana come a quella cristiana» (Gibellini 1985, 247). Ma proprio lei, Bianca Maria, sarà vittima della oscura maledizione degli Atridi, disturbati nel loro «sonno eterno» dalla febbre della scoperta perseguita ossessivamente da Leonardo, l'archeologo investito da una passione incestuosa per la sorella (Erspamer 1985, 115).

Nell'incipit, mentre Bianca Maria legge «con voce lenta e grave», secondo un registro che doveva adeguarsi alla emissione della voce del Coro di una tragedia antica, all'improvviso «La lettrice si interrompe, come soffocata da uno stato d'ansia e il libro vacilla nelle sue mani». La didascalia procurava di segnalare che, nel corso della lettura, nella grana della voce del personaggio, «trema a quando a quando un turbamento indefinito che non sfugge all'ascoltante.[5] I segni dell'inquietudine e dell'ansia vanno via via animando l'attenzione» di Anna, l'uditrice che soffre terribilmente la propria condizione di cecità. Le ragioni nascoste del turbamento, dell'ansia di Bianca Maria saranno parzialmente interpretabili poco più avanti, indotte probabilmente da un sentimento tacito di «attesa», strettamente cor-

5 Vedi il capitolo «La voce s'incrina» in Bologna 1992, 41-5.

e-ISSN 2421-292X

relato a una dimensione temporale: quest'ultima risulterà decisiva non solo nel corso della strenua opera di scavo e ricerca delle tombe degli Atridi perseguita ossessivamente da Leonardo ai fini di un prodigioso ritorno all'«antico», ma ancor più nella proiezione «fatale» del mito degli «antichi eroi» nel tempo presente. A dir meglio: si tratterebbe di una inquietudine, di un turbamento che si consumano drammaticamente sul filo di un'«attesa» disvelatrice della verità tragica del mito. Ma conviene riprodurre alcune battute del primo dialogo tra Anna e Bianca Maria:

> Nel silenzio e nel buio, qualche volta, io odo scorrere la vita con un rombo così terribile, Bianca Maria, che io vorrei morire per non udirlo più. (D'Annunzio 2013a, 1: 97)

Una verità, quella pronunciata da Anna, che è anche la verità del mito, che potrà annullare la distanza tra i secoli, ovvero gli «errori» del tempo, ma porterà con sé la maledizione indotta dalla scoperta delle tombe degli Atridi. Il rombo, di cui dice Anna, si udirà nel finale della tragedia, nell'impetuoso scorrere della fonte Perseia, in un luogo aspro e selvaggio, quando Bianca Maria comparirà cadavere, uccisa dal fratello; e nell'incipit Bianca Maria, nel corso dei terribili e insostenibili momenti in cui sta leggendo l'*Antigone*, legge pure il proprio tragico Destino. Infatti, al fondo del suo sentimento inquieto di «attesa», si sommuove proprio nell'atto di lettura – «per eccellenza sensazione differita, trasposta, memorizzata» – «il compito di commentare o illustrare emozioni altrimenti impronunciabili, segrete, chiuse nella insufficienza della parola: è questa la motivazione che regola la lettura del coro dell'Antigone in apertura della tragedia» e la stessa replica di Antigone (Lorenzini 1984, 207-8). Di qui una domanda, assai turbata, rivolta da Anna a Bianca Maria; e anche in questo caso converrebbe seguire alcune intense battute del dialogo:

> ANNA Siete stanca di leggere Bianca Maria?
> BIANCA MARIA Forse un poco stanca… Questa primavera moribonda è già così ardente che dà la stanchezza e la soffocazione, come la grande estate… Non la sentite anche voi, Anna? (D'Annunzio 2013a, 1: 95)

Il gesto successivo – indicato dalla didascalia – di Bianca Maria che chiude il libro sofocleo, sembrerebbe disvelare un movimento di conoscenza «tacita», in particolare da parte di Anna che vive, e soffre, un segreto rapporto con le verità espresse inizialmente dal Coro dell'*Antigone*. A tal proposito l'amico e «commentatore» Angelo Conti richiamava perspicuamente una osservazione dello stesso d'Annunzio, a giudizio del quale, affinché il fato fosse «presentito e preveduto e accompagnato nell'oscuro suo cammino», sarebbe stato necessario

proprio «far rinascere il coro, cioè creare una coscienza più profonda e più vasta che non (fosse) una sola coscienza individuale» (Conti 1897; Oliva 1992, 163). Senonché, aggiungeva Angelo Conti, nella tragedia di d'Annunzio «il coro antico riappare sotto le spoglie di un personaggio, Anna»: è lei, che, «come il coro antico, è il vero protagonista della tragedia, è la coscienza, l'occhio vigile che scopre e che accompagna ciò che si compie e ciò che si nasconde; è una vasta anima in cui si specchiano e quasi rivivono, per virtù della compassione, tutte le anime del dramma, svegliando in lei un'eco di dolore» (164).

Infatti, quando Bianca Maria interrompe la sua lettura, Anna, sorprendentemente, domanda all'amica della luce della giornata, atteggiandosi – si potrebbe qui intuire – con un volgere del capo verso l'alto, verso il cielo: presumibilmente con una postura sulla scena che d'Annunzio poteva derivare da uno dei grandi autori-faro della modernità, Charles Baudelaire, che osservava i ciechi in una metropoli, una «città viva» di canti e di risa:

> come tanti sonnambuli;
> dardeggiano non si sa dove i globi tenebrosi.
> I loro occhi, da cui la divina scintilla è fuggita,
> restano alzati al cielo come guardando lontano.
> (Baudelaire 1980, 239)

Ma d'Annunzio poteva derivare l'immagine di Anna, di una donna cieca, soprattutto da un autore contemporaneo, Maeterlink, il quale nel suo teatro aveva rappresentato suggestivamente personaggi colpiti da cecità in almeno un paio di opere: *Les aveugles* e *L'Intruse* (Getto 1972). Per di più nella Scena Prima della tragedia dannunziana era un particolare, quello della porta-finestra, che assumeva anch'esso una forte valenza allegorica, correlato presumibilmente a un significato oppositivo allo «spazio d'angustia» di cui, a proposito del dramma moderno, avrebbe poi scritto Szondi: la soglia della porta-finestra era infatti correlata alla dimensione della luce e, insieme, alla lontana «città morta»: «S'intravede pel vano l'Acropoli con le sue venerande mura ciclopiche interrotte dalla Porta dei Leoni». Il libro veniva poi chiuso da Bianca Maria proprio nel punto in cui, nel testo, era un richiamo di Antigone ad Acheronte, al mondo delle ombre, laddove, in un gioco di allusioni, la porta finestra della stanza era aperta all'aria e alla luce ma altresì alla lontana città morta (Basile 2003). Del resto, facendo leva sull'immagine delle finestre aperte e su un sentimento di libertà correlato all'aria e alla luce, d'Annunzio aveva dato notizia precisamente di una messa in scena dell'*Antigone* nel Teatro Romano della città provenzale di Orange, e così si era espresso in un articolo apparso sulla *Tribuna*: «'Aprite le finestre! Lasciate entrare l'aria pura!' Ecco il grido di colui che si sente oppresso in una stanza chiusa. Mi sembra ch'esso risponda al sentimento che oggi

trae nel Teatro Romano di Orange diecimila spettatori» (d'Annunzio 1897; 2003, 264). Nelle pagine incipitarie Anna chiede:

> ANNA   C'è molta luce nella stanza?
> BIANCA MARIA   Sì, molta.
> ANNA   C'è il sole sulla loggia?
> BIANCA MARIA   Già discende per la colonna, sta per toccare la vostra nuca
> ANNA   *Solleva una mano per toccare la colonna.*
> Ecco, lo sento. Com'è tiepida la pietra! Mi sembra di toccare una cosa viva. (D'Annunzio 2013a, 1: 95)

Il tatto di Anna, cieca, è usato per percepire le cose d'intorno, come quando la donna «solleva una mano per toccare una colonna» e, subito dopo, allude al sole e al suo calore.

Il tatto di Anna si rivela dunque come una sorta di «secondo sguardo», e, al pari di Tiresia e di una sua misteriosa attitudine, sarà teso a percepire un senso oscuro delle cose. Non per nulla si leggerà poi in una pagina del *Fuoco*, a conclusione di un incontro tra Stelio Effrena e l'amico Daniele Glauro, con il primo che parla della sua idea di una tragedia dal titolo *La città morta*, interpretata dalla sua amante, la Foscarina, donna dedita ai sogni e quasi affetta da sonnambulismo (Gallini 1983):

> – Ora addio, Daniele – disse il maestro, ripreso dalla fretta come se qualcuno l'attendesse o lo chiamasse.
> Gli occhi della musa tragica stavano immobili in fondo al suo sogno, senza sguardo, impietriti nella cecità divina delle statue.
> – Dove vai?
> – Al Palazzo Capello.
> – La Foscarina conosce già la trama della tua opera?
> – Vagamente.
> – E quale sarà la sua figura?
> – Ella sarà cieca, già trapassata in un altro mondo, già semiviva di là dalla vita. Ella vedrà quel che gli altri non vedranno. Avrà il piede nell'ombra, la fronte nell'eterna verità. I contrasti dell'ora tragica si ripercoteranno nella sua tenebra interiore moltiplicandosi come i tuoni nelle chiostre profonde delle rupi solitarie. Al pari di Tiresia, ella comprenderà tutte le cose, permesse e vietate, celesti e terresti. (D'Annunzio 2013a, 1: 192-3)[6]

6 Sul romanzo, oltre la bibliografia indicata nell'edizione BUR, segnalo il saggio di Pappalardo (1988).

e-ISSN 2421-292X

Ora, sempre a proposito della condizione di cecità patita da Anna, è significativa una delle prime didascalie de *La città morta*, che così segnalava: «Anna si copre gli occhi con ambe le palme poggiando i gomiti sulle ginocchia». Subito dopo, nel testo, si svolgeva una «confessione» della donna, inaugurata e poi conclusa da un teatrale movimento delle mani: e converrebbe leggere le due didascalie illustrative della postura di Anna. Recitava la prima: «si copre gli occhi con ambe le palme poggiando i gomiti sulle ginocchia»; così recitava poi la didascalia conclusiva della sua confessione: «Lentamente ella si scopre il viso e protende le palme concave». In maniera del tutto congrua è stato detto che d'Annunzio, «in apparenza senza intaccare il radicato privilegio della scrittura», mirava a ricreare «l'unità parola-gesto [...], non spostando però la parola verso il gesto, ma portando quest'ultimo [...] nell'ambito del dicibile» (Erspamer 1985, 100). Ma leggiamo finalmente la confessione di Anna rivolta a Bianca Maria, riproducendone almeno la prima parte:

> Ah, il risveglio, ogni mattina, che orrore! Quasi tutte le notti io sogno che ci vedo, sogno che una vista miracolosa m'è venuta nelle pupille… E risvegliarsi sempre nelle tenebre, sempre nel buio (un libro sul risveglio). Se vi dicessi la peggiore delle mie tristezze, Bianca Maria… Quasi di tutte le cose io mi ricordo, delle cose già vedute nel tempo della luce: io mi ricordo delle loro forme, dei loro colori, delle più minute loro particolarità; e le loro immagini intere mi sorgono nel buio se appena io le sfiori con le mani. (D'Annunzio 2013a, 1: 96)

Ancora una volta le mani: le quali, nella cieca, si dispongono come un «secondo sguardo» e soprattutto attivano l'arte della memoria. Non per nulla, ne *La città morta*, è stato detto assai bene, l'arte di «ricordare è vedere [...] perché la visione consiste nel guardare con la memoria, nel riconoscere ciò che si ripete. Perciò Anna, la novella Cassandra cieca, ricorda le forme degli oggetti» (Lorenzini 1984, 207).

Senonché, quando Anna deve riferirsi a sé stessa, alla propria «persona», la *securitas* già garantita dalla sensibilità delle sue mani e dall'arte di ricordare viene meno, a segno che la donna può confessare a Bianca Maria:

> Ma della mia persona io non ho se non un ricordo confuso come d'una defunta. Una grande ombra è caduta su la mia imagine; il tempo l'ha offuscata, come offusca in noi le figure di coloro che sono scomparsi. Il mio viso è vanito per me come il viso dei miei cari sepolti… Ogni sforzo è vano. So bene che il viso ch'io riesco ad evocare finalmente, non è il mio viso. (D'Annunzio 2013a, 1: 96)

e-ISSN 2421-292X

Le parole di Anna evocano qui un mondo di oscurità e di morte. Si potrebbe parlare di una dolente elegia di un volto di donna che, offuscato nella memoria, «non può più essere raffigurato, e, nell'inutile attesa davanti allo specchio, non ha più esistenza» (Getto 1972, 57): ovvero, a dir più precisamente, ha un'esistenza sepolcrale. Lo specchio è l'oggetto in cui si riflette una condizione umana come di morte, la condizione cui fa specificamente riferimento Anna rivolgendosi alla sua Nutrice:

> Di' tu, nutrice, quante volte io t'ho pregata di condurmi davanti allo specchio, son rimasta là con la fronte contro il cristallo a ricordarmi, tenuta da non so quale aspettazione insensata… E quante volte anche mi comprimo il viso con le palme – così, come ora, per coglierne l'impronta nella sensibilità delle mie mani. Ah, qualche volta mi sembra veramente di portare impressa nelle mie mani la mia maschera fedele come quella che si ricava col gesso dai cadaveri. (D'Annunzio 2013a, 1: 96-7)

Ora, una maschera cadaverica il lettore de *La città morta* la ritroverà nell'explicit della tragedia: ma sarà di Bianca Maria e non già di Anna. Si era rilevato nell'incipit della tragedia che il tempo dell'azione coincide con il termine della primavera e l'esordio dell'estate, con un clima ardente e soffocante: ma soprattutto ardente e soffocante doveva apparire, nel corso della tragedia, la condizione interiore dei personaggi, una condizione umana segnata da un'ansia d'attesa che si scioglierà «necessariamente» nell'epilogo.

Nell'Atto Quinto de *La città morta* le didascalie risultavano non meno significative degli stessi dialoghi tra Leonardo, ormai omicida, e l'amico Alessandro. Esse offrivano la visione di un paesaggio del tutto diverso dalla terra sitibonda evocata nell'incipit. Si è in «un luogo solitario e selvaggio», con «ruderi ciclopici» che si confondono con «aspri macigni»: qui «i mirti vigoreggiano» – e sono le piante dell'amore che d'Annunzio poteva ritrovare soprattutto in un autore assai consentaneo come Marino – e «nell'antichissima solitudine, già occupata dal mistero della notte, s'ode il gorgogliare delle scaturigini perenni» della fonte Perseia. È il luogo in cui è avvenuta l'uccisione di Bianca Maria ad opera del fratello, per annegamento. Il corpo della donna, con le braccia distese sui fianchi, sembra ripetere la postura dei corpi delle «statue sepolcrali giacenti sulle arche»: verrebbe fatto di pensare a memorie figurative preraffaelite.

Le scene si sono susseguite sin qui nella tragedia al pari del succedersi delle immagini che saranno poi evocate nel *Fuoco*, nelle cui pagine si narrerà pure della idea della tragedia ad opera di Stelio Effrena, il protagonista del romanzo: ovvero, come ha puntualmente osservato Piero Gibellini, «lungo il filo conduttore dell'allegoria di fondo, la polarità» tra il «fuoco» della terra arsa e sitibonda dell'in-

cipit e l'elemento equoreo dell'explicit, nel segno di epifanie e silenzi (Gibellini 2013, VI).

In epilogo, il titolo dell'opera si disvelerà del tutto congruo non solo con la visione delle pietre in rovina di un'antica e mitica città greca ormai del tutto deserta, bensì con la soluzione luttuosa della tragedia. Recitava la didascalia per illustrare la postura di Bianca Maria:

> Presso il margine della fonte, a piè d'un cespuglio di mirti, è disteso il cadavere di Bianca Maria, supino, rigido, candido. Le vesti bagnate le aderiscono al corpo; i capelli pregni d'acqua le fasciano il volto in guisa di larghe bende, le braccia sono distese lungo i fianchi. (D'Annunzio 2013a, 1: 217)

È la scena di un trionfo della morte nel segno di una paradossale condizione di pace, riconoscendosi ad opera di Leonardo, in contrasto drammatico, la volontà di una vittoria sul Fato e sul Destino. Si sarebbe poi letto nel *Fuoco*:

> l'acqua, la melodia dell'acqua […]. In lei, nel puro elemento, si compirà l'Atto puro che è il fine della tragedia nuova. Su la sua acqua gelida e chiara si addormenterà la vergine destinata a morire «priva di nozze» come Antigone. […] L'Atto puro segna la sconfitta dell'antico Destino. […]. Il Fato mostruoso è vinto, là, presso i sepolcri ove discese la stirpe di Atreo, innanzi ai cadaveri stessi delle vittime. […] Colui che si libera con l'Atto puro, il fratello che uccide la sorella per salvare la sua anima dall'orrore che stava per afferrarla, ha veduto veramente la faccia di Agamennone! (D'Annunzio 2013b, 188-9)

Ma era veramente così? Certo, in d'Annunzio agiva l'intento artistico di «creare una disponibilità» nello spettatore – attenta e partecipe – all'imporsi del mito in età moderna, secondo l'interpretazione che Stelio Effrena avrebbe poi dato della stessa *Città morta*. Cosa ispirava, del resto, la figura della Foscarina a Stelio? Del tutto plausibilmente, la creazione di Persefone, la tenebrosa divinità del sottosuolo, rapita alla luce e alla vita. Stelio

> ci introduce infatti nel suo laboratorio alchemico, nella fornace delle sue carte, nelle vampe accese del suo immaginario, scatenato un giorno prodigiosamente proprio da un gesto della notturna attrice. E il gesto con cui la donna, una sera d'autunno, commiata Effrena sulla soglia «d'una stanza dove non erano ancora accese le lampade», e in quello stesso attimo nella mente dell'artefice si desta la figura che «vi giaceva […] avviluppata». Il piccolo cenno agisce in profondità, diviene il congedo lacrimoso dall'esistenza reale dell'eroina, prossima a confinarsi per sempre nei fantasmi malinconici di quella penombra che è l'arte. (Puppa 2015, 99)

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 17-34 | e-ISSN 2421-292X

V'è di più:

> Sepolta viva, dunque, la Foscarina [...] pare risucchiata dal buio dell'Erebo, al di là dell'imene che separa i due luoghi, il quotidiano e il metafisico, il profano e il sacro. La serie vertiginosa di mutazioni, dalla Duse a Foscarina a Persefone, ruota in se stessa e la larva che domanda di uscire, di mostrarsi quale immagine poetica è contigua al segreto tabuizzato nel ciclo incestuoso degli Atridi, svelato minacciosamente all'archeologo Leonardo, a sua volta prolessi fragile dello stesso Stelio, così come Venezia per il suo ambiente rigogliosamente putrescente e la moderna 'città morta' nel *Fuoco*». (99)

Nell'epilogo si sommuoveva pure un senso di drammatico smarrimento dei due personaggi maschili, i quali restavano inebetiti sulla scena, a fronte del cadavere di Bianca Maria; a sua volta, inciampando quasi nel corpo di Bianca Maria, tastandone poi sconvolta il volto cadaverico – così come nell'incipit della tragedia aveva lambito con le palme delle mani il proprio volto –, Anna recitava conclusivamente «Vedo, vedo». Era una visione, la sua, che aveva il senso di un evento prodigioso oppure di un evento sospeso nella dimensione del sogno,[7] quel sogno così frequentemente evocato nel corso dei dialoghi tra lei e Bianca Maria: un guardare fino in fondo una tragedia umana più con gli occhi della mente che con quelli della fronte, restando gli altri due personaggi, Leonardo e Alessandro, drammaticamente inerti e vittime mute di uno smarrimento muto e profondo, tutto moderno.

Bibliografia

Andreoli, A. (2013). «Il poeta, la folla e l'attrice divina». D'Annunzio 2013a, XI-LXXIX.
Basile, B. (2003). *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*. Roma: Salerno.
Baudelaire, C. (1980). *I fiori del male*. Introduzione di G. Macchia. Milano: Rizzoli.
Bologna, C. (1992). *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Bologna: il Mulino.
Cimini, M. (a cura di) (2004). *Carteggio D'Annunzio-Hérelle*. Lanciano: Carabba.
Conti, A. (1897). «Recensione a *La città morta*». *Il Marzocco*, 23 gennaio.
D'Annunzio, G. (1897). «La rinascenza della tragedia». *La Tribuna*, 2 agosto.
D'Annunzio, G. (1898). *La città morta*. Milano: Treves.
D'Annunzio, G. (2003). *Scritti giornalistici*. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori. I Meridiani.

7 Per la «seduzione» del sogno in d'Annunzio rinvio a Pupino 2002, 253 ss.

e-ISSN 2421-292X

D'Annunzio, G. (2013a). *Tragedie, Sogni e Misteri*. 2 vols. A cura di A. Andreoli. Con la collaborazione di G. Zanetti. Milano: Mondadori. I Meridiani.
D'Annunzio, G. (2013b). *Il fuoco*. A cura di P. Gibellini. Milano: BUR.
Erspamer, F. (1985). *La parola a teatro. Ritorno alla città morta*. Pisa: Giardini editori e stampatori.
Gallini, C. (1983). *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*. Milano: Feltrinelli.
Getto, G. (1972). «La città morta». *Lettere italiane*, 24(1), gennaio-marzo, 45-96.
Gibellini, P. (1985). *Logos e Mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*. Firenze: Olschki.
Gibellini, P. (2013). «Introduzione». D'Annunzio 2013b, I-XVI.
Guidotti, A. (2016). «Gabriele d'Annunzio e la riflessione sul teatro tragico del primo Novecento». Guidotti, A., *Forme del tragico nel teatro italiano del Novecento. Modelli della tradizione e riscritture originali*. Pisa: Edizioni ETS, 15-35.
Lorenzini, N. (1984). «La città morta: 'fiction de soif et d'or'». *Lettere italiane*, 36(2), aprile-giugno, 199-218.
Mastromarco, G.; Totaro, P. (2008). *Storia del teatro greco*. Bagno a Ripoli (FI): Le Monnier.
Morasso, M. (1897). «Un colloquio con Gabriele D'Annunzio». *La Gazzetta di Venezia*, 18 ottobre.
Oliva, G. (1992). *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*. Milano: Mursia.
Oliva, G. (a cura di) (2002). *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*. Con la collaborazione di M. Paolucci. Lanciano: Carabba.
Pappalardo, F. (1988). «Il mito e lo spettacolo. Sul *Fuoco* di Gabriele D'Annunzio». Pappalardo, F. (a cura di), *La torre abolita. Saggi sul romanzo italiano del Novecento*. Bari: Dedalo, 13-48.
Pirandello, L. (1993). *Verga e D'Annunzio*. A cura di M. Onofri. Roma: Salerno.
Pirandello, L. (2006). *Saggi e interventi*. A cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani. Milano: Mondadori.
Pupino, A.R. (2002). *D'Annunzio. Letteratura e vita*. Roma: Salerno editrice.
Puppa, P. (2015). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*. Bologna: Cue Press.
Puppa, P. (2018). «Pirandello vs D'Annunzio». *Archivio d'Annunzio*, 5, 51-9. http://doi.org/10.30687/AdA/2421–292X/2018/05/006.
Rella, F. (1981). *Miti e figure del moderno*. Parma: Pratiche editrice.
Russo, L. (1938). *Gabriele D'Annunzio. Saggi tre*. Firenze: Sansoni.

e-ISSN 2421-292X

e-ISSN 2421-292X

Archivio d'Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

L'ultima variante di *Francesca da Rimini*

Elena Maiolini
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The article informs about the variation in *Francesca da Rimini*'s explicit between the printed edition (1902) and the autographed manuscript written in the summer of 1901. The reasons of this variation are reconstructed thanks to the documents kept in the Biblioteca Nazionale Centrale of Rome, in the Archivio Eleonora Duse of the Istituto per il Teatro e il Melodramma of the Fondazione Giorgio Cini in Venice and in the Georges Hérelle collection of the Médiathèque Jacques-Chirac of Troyes.

Keywords D'Annunzio. Duse. Francesca da Rimini. Philology.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-02-01
Accepted 2021-05-18
Published 2021-10-21

Open access

Citation Maiolini, E. (2021). "L'ultima variante di *Francesca da Rimini*". *Archivio d'Annunzio*, 8, 35-50.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/002

1 «Eccomi!» Il finale noto

La prima edizione di *Francesca da Rimini* – il capolavoro dell'editoria italiana primonovecentesca stampato dai fratelli Treves nel 1902 – differisce dall'autografo per varianti lievi, per lo più grafiche o interpuntive, risolvendosi al solito *currenti calamo* la gran parte della rielaborazione testuale. Costituisce un'eccezione di rilievo il caso dell'ultimo verso (Atto Quinto, scena ultima, v. 401), quello che chiude la serie degli oltre quattromila – endecasillabi, settenari e quinari – composti in poco più di otto settimane, tra i primi di luglio e il 4 settembre 1901, nella villa di Armanda Consigli situata al Secco, tra Viareggio e Moltrone, oggi l'Hotel Ariston in località Lido di Camaiore.

Abbandonata sui guanciali presso il davanzale, Francesca è «immemore, vinta» nell'abbraccio di Paolo, ma a «un tratto, nell'alto silenzio, un urto violento scuote l'uscio»: è Gianciotto, *ça va sans dire*; sua la voce che da fuori s'ode intimare «Francesca, apri! Francesca!». Spiegano le didascalie che la donna dal terrore «è impietrata», l'amante «cerca con gli occhi intorno» e scorge il «maniglio della cateratta», ossia la maniglia della botola; pronto a «gettarsi giù», incoraggia Francesca ad aprire: lei «vacillando» si approssima all'uscio, il quale «sembra schiantarsi agli urti iterati» (V, IV, 386-97).

Dopo la lunga serie di scene che al debutto famoso del 9 dicembre 1901 al Costanzi di Roma prolungò lo spettacolo per oltre sei ore, il finale è concitatissimo, secondo tradizione. Aperto l'uscio, Gianciotto «furibondo» si precipita dentro la stanza, «cercando con gli occhi il fratello»; subito lo scorge divincolarsi impigliato con la veste a un ferro dell'apertura sul pavimento; Francesca grida, lo Sciancato prende per i capelli l'«adultero» (il «fratello», nella prima lezione della didascalia, corretta onde precisarne il ruolo) e lo fa risalire: «si fa sopra l'adultero e lo afferra per i capelli forzandolo a risalire». D'Annunzio pensa per questo punto all'immagine di Graffiacane – «e Graffiacan, che li era più di contra, | li arruncigliò le 'mpegolate chiome» (*Inf.* XXII, vv. 34-5) – tentando per «afferra per i capelli» nella didascalia la variante «acciuffa per la chioma», scartata a favore della prima lezione. L'eco dantesca è così affidata ai versi, e dunque alla voce in scena: «Sei preso nella trappola, | ah traditore! Bene ti s'acciuffa | per queste chiome!» (V, V, 399-400).

Francesca, che ha vagato languida e malinconica per tutta la scena amorosa precedente – ma tutto sommato per la maggior parte della tragedia, fin da quando sul finire dell'Atto Primo ha pronunciato la sua prima battuta trasognata –, dopo essere impietrita per la sorpresa terrificante degli ultimi istanti sembra a questo punto finalmente riaversi, come personaggio attivo: «s'avventa al viso [di Gianciotto] minacciosa» e si consegna alla morte con il tripudio disperato necessario a chiudere l'opera. Leggiamo dalla nota versione definitiva:

e-ISSN 2421-292X

La donna gli s'avventa al viso minacciosa.

FRANCESCA
Lascialo!
Lascialo! Me, me prendi! Eccomi!

Il marito lascia la presa. Paolo balza dall'altra parte della cateratta e snuda il pugnale. Lo Sciancato indietreggia, sguaina lo stocco e gli si avventa addosso con impeto terribile. Francesca in un baleno si getta tramezzo ai due; ma, come il marito tutto si sgrava sopra il colpo e non può ritenerlo, ella ha il petto trapassato dal ferro, barcolla, gira su sé stessa volgendosi a Paolo che lascia cadere il pugnale e la riceve tra le braccia.

FRANCESCA *morente*
Ah Paolo! 401

Lo Sciancato per un attimo s'arresta. Vede la donna stretta al cuore dell'amante che con le sue labbra le suggella le labbra spiranti. Folle di dolore e di furore, vibra al fianco del fratello un altro colpo mortale. I due corpi allacciati vacillano accennando di cadere; non danno un gemito; senza sciogliersi, piombano sul pavimento. Lo Sciancato si curva in silenzio, piega con pena un de' ginocchi; su l'altro spezza lo stocco sanguinoso.[1]

Dopo il primo «Lascialo!» (che rientra a destra perché completa il quinario «per queste chiome» pronunciato da Gianciotto di cui si diceva, a formare un settenario sdrucciolo), il verso su cui terminano l'atto V e la tragedia stessa recita «Lascialo! Me, me prendi! Eccomi! Ah Paolo», un endecasillabo graficamente scomposto in due membri dall'inserzione della lunga didascalia indicante i movimenti in scena della donna precipitata sul marito furioso, quindi colpita involontariamente dal pugnale e infine accolta tra le braccia dell'amato, in una sequenza senz'altro ben studiata da d'Annunzio e dalla Duse, che a fianco dello scrittore ha trascorso quell'estate versiliana[2] e che la scena deve rappresentare.

1 Cito dall'edizione critica Maiolini 2021, 313-16; cf. Pirovano 2018, 200-2 Andreoli 2013, 1: 672-4.

2 Dopo tre mesi trascorsi alla villa del Secco, la Duse non è con d'Annunzio quando egli termina *Francesca da Rimini*, ai primi di settembre: è ripartita infatti per Firenze il 28 agosto, con l'incarico di organizzare la compagnia e le prove da svolgersi al teatro La Pergola. Quando lascia l'autore, se diamo fede alle date poste in calce al manoscritto, d'Annunzio ha quasi finito di scrivere l'atto IV, che termina su un foglio vergato «primo di settembre 1901» (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, ms ARC 5.I/C.1, c. 332). Cf. nel carteggio Duse-d'Annunzio la prima lettera che l'attrice invia da Firenze (Minnucci 2014, 679-80) e il relativo commento della curatrice (680).

Francesca, a quella vista inattesa, getta (379
un grido acutissimo, mentre lo Sciancato si
fa sopra all'[illegible], e lo afferra per
i capelli forzandolo a risalire.

Gianciotto

4105. Sei preso nella trappola.
Ah traditore! Bene ti s'acciuffa
per queste chiome!

La donna gli s'avventa
al viso minacciosa.

Francesca

Lascialo!

4108. Lascialo!

Il marito lascia la
presa. Paolo balza
dall'altra parte della

396

Figure 1-4 Gabriele d'Annunzio, *Francesca da Rimini*. 1901. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, ms ARC 5.I/C.1, cc. 379-82. Riprodotte online in `http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/manoscrittomoderno/ARC5IC1/BNCR_DAN15486_001?paginateDetail_pageNum=20`

e-ISSN 2421-292X

380

cateratta e smuove il pen-
nale. Lo Sciancato indie-
treggia e squaina lo stoc-
co e gli si avventa addos-
so con impeto terribile.

Gianciotto

Muori!

Francesca in un baleno
si getta tra mezzo ai due;
ma, come il marito tutto
si grava sopra il colpo
e non può ritenerlo, ella
ha il petto trapassato
dal ferro, barcolla, gitta
spasima volgendo-
si a Paolo che lascia

397

381

cadere il pugnale e la ri-
ceve fra le braccia.

Francesca, morente.

Ah Paolo!

Lo Sciancato per un attimo
s'arresta. Vede la donna
stretta ~~al~~ cuore dell'aman
te ~~che~~ con le sue labbra la suggella le
labbra ~~[illegible]~~, ~~[illegible]~~ folle di dolore e di furore, vibra
~~[illegible]~~
~~al~~ fianco del fratello un
altro colpo mortale. I
due corpi allacciati vacil
lano accennando di cade
re; non danno ~~[illegible]~~ un gemi
to; senza sciogliersi,

298

e-ISSN 2421-292X

387

piombano sul pavimento.
Lo Sciancato si curva in
silenzio, piega con pena un de' gi-
nocchi; su l'altro spezza
lo stocco sanguinoso.

Laus deae!

Finito il dì quattro di
settembre, alle ore cinque del
pomeriggio (giornata di afa
e di burrasca). A.d. 1901.

399

2 «Muori!» Il finale cassato

Non è questa però la lezione che si legge nel manoscritto della tragedia, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Riporto il testo senza render conto delle correzioni interne, per le quali rimando al relativo apparato nell'edizione critica **[figg. 1-4]**:

La donna gli s'avventa al viso minacciosa.

FRANCESCA
Lascialo!
Lascialo!

Il marito lascia la presa. Paolo balza dall'altra parte della cateratta e snuda il pugnale. Lo Sciancato indietreggia, sguaina lo stocco e gli s'avventa addosso con impeto terribile.

GIANCIOTTO
Muori!

Francesca in un baleno si getta tra mezzo ai due; ma, come il marito tutto si grava sopra il colpo e non può ritenerlo, ella ha il petto trapassato dal ferro, barcolla, gira su sé stessa volgendosi a Paolo che lascia cadere il pugnale e la riceve tra le braccia.

FRANCESCA, *morente.*
Ah Paolo!

Il manoscritto testimonia un explicit diverso. La prima stesura prevede che la preghiera con cui Francesca intende arrestare lo slancio del marito («Lascialo!») sia seguita dal grido che accompagna il gesto dell'uomo («Muori!»), quindi dal gemito della donna trafitta («Ah Paolo!»), a formare un settenario: «Lascialo! Muori! Ah Paolo!».

Così la versione dannunziana reitera la voce omicida di Gianciotto tramandata da alcuni fondamentali precedenti nel teatro risorgimentale, prima fra tutti la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico rappresentata con trionfo di platea dal 1815 e di lettori dal 1818, dove la stessa esclamazione («Muori») pronuncia Lanciotto (variante del soprannome di Giovanni lo Zoppo) trafiggendo la moglie:

FRANCESCA
Placatevi, o fratelli;
Fra i vostri ferri io mi porrò. La rea
Son io...
LANCIOTTO
(*la trafigge*) Muori!

GUIDO
Me misero!
LANCIOTTO
E tu, vile,
Difenditi.
PAOLO
(*getta a terra la spada e si lascia ferire*)
Trafiggimi.
GUIDO
Che festi?
LANCIOTTO
Oh ciel! qual sangue!
PAOLO
Deh... Francesca...
FRANCESCA
Ah, padre!...
Padre... da te fui maledetta...
GUIDO
Figlia,
Ti perdono!
PAOLO
Francesca... ah!... mi perdona...
Io la cagion son di tua morte.
FRANCESCA
(*morendo*) Eterno...
Martir... sotterra.., oimè... ci aspetta!...
PAOLO
Eterno...
Fia il nostro amore... Ella è spirata... io muoio...
LANCIOTTO
Ella è spirata! – Oh Paolo! – Ahi, questo ferro
Tu mi donasti!... in me si torca.
GUIDO
Ferma
Già è tuo quel sangue; e basta, onde tra poco
Inorridisca al suo ritorno il sole.
(Pellico 1818, 55-6, atto quinto, scena ultima)

Si ricorderà anche la *Francesca da Rimini* del cesenate giacobino Eduardo Fabbri, pubblicata nel 1820 ma composta vent'anni prima: un altro testo in cui il fervore patriottico valorizza il profilo morale di Paolo – bello ma pure «pietoso» e riscaldato dall'amor di patria –, inducendo a un confronto manicheo con il primogenito, spietato uomo di potere e usurpatore del cuore di Francesca, anche in queste riscritture legata sentimentalmente a Paolo da prima che si stringa il suo nodo nuziale, e inasprendo quindi i significati sottesi al gesto finale.

e-ISSN 2421-292X

PAULO
De' mali miei
Dolce oblio... caro istante...
GIOVANNI
(*a*) Anime ree...
FRANCESCA
Udii... mi parve...
GIOVANNI
(*b*) Traditor malvagio...
FRANCESCA
(*c*) Oh Dio!
GIOVANNI
(*d*) Muori...
FRANCESCA
(*e*) Deh ferma! (*f*)
PAULO
Ah scampa... o donna!
FRANCESCA
Ahimè!
GIOVANNI
Perfidi! questa era la pace
Di Guidon, di Ricciarda, all'onor mio
Procacciar onta? vendicato io regno.

(a) *Sotto voce*.
(b) *Precipitandosi sopra Paulo con pugnale sguainato*.
(c) *Alzandosi spaventata*.
(d) *Mentre che Paulo alzandosi pone mano alla spada, Giovanni lo ferisce*.
(e) *Gettandosi sopra Giovanni per trattenerlo, e strappargli il ferro*.
(f) *Giovanni respingendola la ferisce*.
(Fabbri 1820, 95-6, atto quinto, scena nona)[3]

3 Non è questa la scena finale del dramma; ne seguono altre due, ancorché brevi: nella penultima Ricciarda Malatesta, che ha visto il gesto efferato, chiama «Mostro!» Giovanni, il quale in preda a un furore orribile le espone sotto gli occhi il pugnale «grondante di sangue», minacciandola («Trema!»), prima di andarsene seguito da Rigo, lasciandola sola, nell'ultima scena, ad assistere angosciata allo spirare congiunto dei due amanti.

e-ISSN 2421-292X

3 Quando è successo

Nel finale cristallizzato dalla prima edizione a stampa, l'opera si chiude con l'explicit endecasillabico a voce sola «Lascialo! Me, me prendi! Eccomi! Ah, Paolo!» (d'Annunzio 1902a, 266). In entrambi i casi le parole sono incastonate tra due didascalie che spezzano sulla pagina il verso, ma dobbiamo immaginare l'effetto scenico, da cui probabilmente deriva la ragione della variante. Essa subentra in un periodo compreso nei mesi di prove che precedono il debutto, tra ottobre e dicembre 1901 (se non addirittura a debutto avvenuto!), come si ricava da alcuni indizi. L'elaborazione testuale, circoscritta ma interessante, si ricostruisce grazie al patrimonio dell'Archivio Duse dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma interno alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia e del Fondo Georges Hérelle presso la Médiathèque Jacques-Chirac di Troyes.

Innanzitutto, nella cartella dedicata a *Francesca da Rimini* del fondo veneziano la parte levata della sola Francesca nel copione manoscritto della tragedia di pugno della Duse,[4] risalente al tempo in cui ella si applica sull'interpretazione del ruolo, riporta le due battute a lei affidate nella versione recata dall'autografo dannunziano, ovvero «Lascialo! | ah Paolo!». L'idea di un altro finale si fa strada dunque in un secondo momento, senz'altro in seguito a un confronto tra lo scrittore e la prima attrice.

La variante è affidata infatti a un'annotazione in inchiostro nero di mano di d'Annunzio, vergata su un ritaglio di foglio con marcati segni di piegatura, conservato nella medesima cartella insieme ad altri due autografi dannunziani recanti appunti e schizzi sui costumi per la messinscena di *Francesca da Rimini* **[fig. 5]**.[5] Vi si legge:

Lascialo!
Lascialo! Me, me prendi! Eccomi!

Ah, Paolo!

La modifica solleva Gianciotto dell'espressione terribile con cui nella prima versione accompagna il furioso gesto fratricida («Muori!»), consegnando invece l'oggettivazione all'offerta di sé di Francesca, che scherma con il proprio corpo quello dell'amante («Me, me prendi! Eccomi!»).

4 Pervenuto all'Istituto, come gli altri materiali annessi, tramite la donazione della nipote dell'attrice, Eleonora Ilaria Bullough, Sister Mary of St. Mark (Fondazione Cini, Archivio Duse, Fondo Sister Mary of St. Mark, cartella dannunziana *Francesca da Rimini*), e riprodotto nel dvd a cura di Biggi (2008).

5 Fondazione Cini di Venezia, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Archivio Duse, Fondo Sister Mary of St. Mark, Scatola 1. «Francesca da Rimini», autografo [3] non numerato (167 × 227 mm), riprodotto insieme al copione di mano dell'attrice in Bertolone 2000, 46-140.

e-ISSN 2421-292X
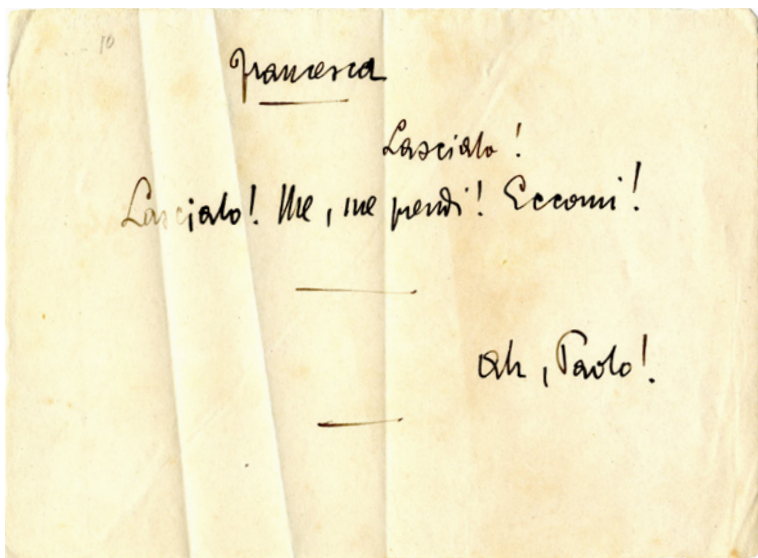
Figura 5 Gabriele d'Annunzio, variante dell'ultimo v. di *Francesca da Rimini*. 1901. Fondazione Cini di Venezia, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Archivio Duse, Fondo Sister Mary of St. Mark, Scatola 1. «Francesca da Rimini», autografo [3] non numerato

Inoltre, il momento in cui la variante si impianta è documentato dalla trascrizione dattiloscritta della tragedia che d'Annunzio fa trarre per il suo traduttore Georges Hérelle probabilmente a ridosso del debutto e che giunge in Francia attorno al 20 dicembre.[6] Sulle cc. 27-8 del fascicolo coll'atto V il documento reca, scritta a macchina, la medesima versione dell'autografo, ovvero il settenario scomposto nelle tre battute intrecciate alla didascalia («Lascialo! [*did.*] Muori. [*did.*] Ah Paolo!»), ma reca anche la correzione calligrafica di pugno di d'Annunzio che in margine a «Lascialo!» aggiunge «Me, me prendi! Eccomi!», cassa la battuta di Gianciotto («Muori!») e il nome del personaggio, e traccia un segno d'unione tra le porzioni della didascalia che questa interrompeva (da «impeto terribile» a «Francesca in un baleno»).

6 Come informa la nota autografa di mano di Hérelle sulla custodia del dattiloscritto nr. 3123 del Fondo a lui dedicato nella Médiathèque Jacques-Chirac di Troyes: «Exemplaire écrit à la machine, que m'a envoyé G. d'Annunzio avant l'impression du volume. J'ai reçu cet exemplaire vers le 20 décembre 1901».

e-ISSN 2421-292X

(27)

SCENA ULTIMA

Aperto,l'uscio,GIANCIOTTO tutto in arme e coperto di polvere,si precipita nella camera furibondo,cercando con gli occhi il fratello.Subito s'accorge che PAOLO,stando fuori del pavimento con il capo e le spalle, si divincola ritenuto per la falda della sopravvesta a un ferro della cateratta.FRANCESCA,a quella vista inattesa,getta un grido acutissimo, mentre lo Sciancato si fa sopra all'adultero e lo afferra per i capelli forzandolo a risalire.

GIANCIOTTO

Sei preso nella trappola,
ah traditore! Bene ti s'acciuffa
per queste chiome!

La donna gli s'avventa al viso minacciosa,.

FRANCESCA

Lasciale!
Lasciale! Me, me prendi! Eccomi!

Il marito lascia la presa.Paolo balza dall'altra parte della cateratta, e snuda il pugnale.Lo Sciancato indietreggia,sguaina lo stocco e gli s'avventa addosso con impeto terribile.

Francesca in un baleno si getta tra mezzo ai due,ma,come il marito tutto si grava sopra il colpo e non può ritenerlo,ella à ha il petto trapassato dal ferro,barcolla,gira su sé stessa volgendosi a Paolo che lascia cadere il pugnale e la riceve tra le braccia.

(28)

FRANCESCA,(morente).

Ah Paolo!

Lo Sciancato per un attimo s'arresta.Vede la donna stretta al cuore dell'amante che con le sue labbra le suggella le labbra spiranti.Folle di furore e di dolore,vibra al fianco del fratello un altro colpo mortale.I due corpi allacciati vacillano accennando di cadere,non danno un gemito;

senza sciogliersi,piombano sul pavimento. Lo Sciancato si curva in silenzio,piega con pena un de' ginocchi,su l'altro spezza lo stocco sanguinoso.

F I N E D E L L A T R A G E D I A

Figure 6-7 Gabriele d'Annunzio, dattiloscritto di *Francesca da Rimini*. 1901. Médiathèque Jacques-Chirac de Troyes, Fonds Hérelle, ms 3123, cahier V, cc. 27-8

4 Cosa cambia

L'oggettivazione linguistica dell'atto della donna nasce, senza dubbio, nel dialogo tra d'Annunzio e la Duse: con ogni probabilità è stata l'interprete – consapevole dell'importanza di accordarle spazio, tanto più per impadronirsi del gran finale – a suggerire all'autore di consegnare l'ultimo momento interamente al personaggio femminile, prima che spiri col nome dell'amante sulle labbra. Ma l'impetuosità di quel «Me, me prendi! Eccomi» corrisponde anche molto alla concezione dannunziana della tragedia, il cui fine non consiste, classicamente, nella ribellione al fato, ma in una più «moderna previsione di esso», con le parole di Anna Barsotti Frattali, nell'«atto puro» di un «gesto sacrificale», di un'«immolazione» innanzitutto retorica e stilistica, sulla scia dell'affermazione nietzschiana nella *Nascita della tragedia* secondo la quale è il «fenomeno estetico» che solo giustifica eternamente l'esistenza e il mondo (Barsotti Frattali 1981, 83; Jacomuzzi 1974, 51).

La poesia tenta di sconfiggere l'errore del tempo, cui appartengono i «sogni romantici di felicità», come otto anni prima di *Francesca da Rimini* d'Annunzio scrive nelle «Note su la vita» pubblicate ne *Il Mattino* del 22-3 settembre 1892, già convinto che la tristezza sia sommamente poetica (forse perché ne conosce la portata):

> Certi uomini intellettuali, nel tempo presente, chi sa per quale influsso di coscienze ataviche, non possono ancora rinunziare ai sogni romantici di felicità. Questi uomini sagaci, pur avendo la certezza che tutto è precario, non possono sottrarsi al bisogno di cercare la felicità nel possesso di un'altra creatura. Sanno bene che l'amore è la più grande fra le tristezze umane perché è il supremo sforzo che l'uomo tenta per uscire dalla solitudine del suo essere interno: sforzo come tutti gli altri inutile. [...]
>
> Non conosco un epiteto più dispregiativo per un uomo: – *felice*. È insipida la gioia che non abbia in sé una promessa di dolore.[7]

Se «una promessa di dolore» è il condimento che perfeziona il sapore della gioia, altrimenti «insipida», la morte allora è un soggetto sommamente artistico, un vero e proprio fenomeno estetico, lo stesso per cui le viole esalano i loro profumi migliori morendo: «Sentite come odorano | le violette che muoiono», dice Paolo interrompendo la lettura del *Lancillotto*, prima che sopraggiunga la variante a correggere in «Sentite come odorano | le vïolette | che abbandonaste» (III, V, 939-41).[8]

Per d'Annunzio «l'arte nasce dalla corruzione», è stato scritto da Gianni Oliva a commento del *Piacere*; la sua «più intima tensione lirica» scaturisce proprio dalla malinconia, come riconosce nel *Notturno*: «Non suonano per me se non gli addii, se non i commiati, se non le separazioni, se non le rinunzie, se non le condanne».[9] Perciò si impongono alla sua attenzione pagine come quella segnata con una piega d'angolo nell'edizione conservata nella biblioteca del Vittoriale dei *Canti Corsi* di Niccolò Tommaseo, dove il curatore discorre intorno ai *voceri*, i lamenti funebri dell'isola mediterranea:

> Principal fonte alla Corsica di poesia (né alla Corsica solo) è la morte. [...] Chi cercasse tutte di tutti i popoli le poesie più possenti, vedrebbe che l'ale loro spandono in quella regione fra luminosa ed oscura che si stende tra la morte e la vita; tutte nelle tenebre della morte si tuffano ad ora ad ora, e n'escono più divine. [...] La gioia è

7 G. d'Annunzio, «Note su la vita», in Andreoli 1996, 2: 82-5, alle 84-5.

8 Per la variante, vedi Maiolini 2021, 233.

9 G. d'Annunzio, «Notturno», in Andreoli, Zanetti 2005, 1: 159-410, a 331. Cf. Oliva 2007, 51, 45-6, 30-31.

> prosaica: chi ride, non canta. [...] Il pensiero della morte a' dissoluti fa disperatamente tripudiosa, a' casti equabilmente serena la vita.[10]

Disperatamente tripudioso è il modo in cui pare consegnarsi alla morte Francesca nella tragedia che appartiene alla fase decadente esplicata anche nella collaborazione di d'Annunzio con *Il Marzocco* nel primo decennio di vita della rivista. Nel numero del 12 gennaio 1902, a un mese dal debutto e a due dalla prima edizione di *Francesca da Rimini*, *Il Marzocco* apre l'anno proprio con la nuova tragedia dannunziana anticipando la scena quarta dell'Atto Terzo, che occupa quasi per intero le colonne della prima pagina (d'Annunzio 1902b, 1, vv. 512-707).[11] Quella scena celebra sì il culto della bellezza del mondo, nel coro alla primavera che le damigelle danzano in onore della dama ravennate, ma comprende pure il rapido distacco di Francesca da questo momento di vitalità che sembra avvolgere tutti tranne lei e la sua schiava Smaragdi, la quale «intenta» si appresta a riordinare «i drappi sparsi». Francesca infatti presto «si abbandona alla sua ansietà. Dà qualche passo per la stanza, smarritamente. Con un moto subitaneo, va a chiuder le cortine dell'alcova», «s'accosta al leggìo, getta uno sguardo al libro aperto», tocca con la veste il liuto «che cade e geme a terra. Trasale, sgomentata», combattuta tra il desiderio di incontrare Paolo e il timore per cui chiede a Smaragdi di correre a dirgli «che non venga», e poi ancora, un istante prima che l'uomo entri nella sua stanza, fa un gesto verso di lei «come per trattenerla» e non restar sola con lui.

Il contributo di d'Annunzio all'anno 1902 de *Il Marzocco* si chiude nel numero del 28 dicembre con i versi delle *Città del silenzio* Rimini, Urbino e Padova, poi confluiti in *Elettra* (Campardo 2017, 181-3), nei quali l'impeto superomistico è diluito in una «malinconia languida e suggestiva» in cui dal «sentimento della nostalgia per le antiche memorie, sgorga un'atmosfera trasognata di sottile e fascinosa malìa» (Oliva 2002, 253). Drammaturgo e poeta, il d'Annunzio ospitato e celebrato nelle colonne della rivista ai primi del Novecento è «apparentemente dimentico dei miti superomistici, ma rispettato come nuovo vate, *homo novus* di un'Italia in cancrena, coronato d'una splendente aureola di sanità civile e morale», che rettifica «la visione eroica in visione religiosa della vita» (255). Come ha scritto Valeria Giannantonio (2008-09, 538), *Francesca da Rimini* è «la conferma di uno stato psicologico legato alla perdizione, pur nella tensione alla

10 Tommaseo 1841-42, 2: 180-1 (la copia custodita nell'Archivio generale del Vittoriale – Stanza del Giglio CXVII 1 – riporta una piega all'angolo di pagina 181). Il libro si legge oggi in Nesi 2020, 409-11 (LX. 1-8).

11 È il testo dell'Atto Terzo, scena quarta, vv. 512-707. Vedi Maiolini 2021, 205-20; Pirovano 2018, 135-44; Andreoli 2013, 1: 591-602.

e-ISSN 2421-292X

pace, e a un misticismo tutto intriso di paganesimo e di naturismo». Affinché dall'antichità le parole scaturiscano come nuove scintille, al demiurgo scrittore non occorre battere sul ferro della ferocia, ma su quello dell'intensità ardente dal fondo mistico atta a purificare, attraverso la potenza del dolore e il ritmo verbale.

Bibliografia

Andreoli, A. (a cura di) (1996). *D'Annunzio, Gabriele: Scritti giornalistici*. Vol. 1, *1882-1888*. Con F. Roncoroni (raccolta e trascrizione testi). Vol. 2, *1889-1938*. Con G. Zanetti (raccolta testi). 2 voll. Milano: Mondadori.
Andreoli, A.; Zanetti, G. (a cura di) (2005). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di ricerca*. 2 voll. Milano: Mondadori.
Andreoli, A. (a cura di) (2013). *D'Annunzio, Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*. Con G. Zanetti (collaborazione di). 2 voll. Milano: Mondadori.
Barsotti Frattali, A. (1981). «D'Annunzio e il teatro di poesia». Verdone 1981, 77-139.
Bertolone, P. (2000). *I copioni di Eleonora Duse*. Pisa: Giardini.
Biggi, M.I. (a cura di) (2008). *Il laboratorio dell'attrice. Copioni annotati di Eleonora Duse*. Con S. Burali e L. Selmin (ricerca, trascrizione e analisi); D. Pesce (progetto grafico e sviluppo software). Venezia: s.n.
Campardo, S. (a cura di) (2017). *Gabriele D'Annunzio: Elettra*. Gardone: Il Vittoriale degli Italiani.
D'Annunzio, G. (1902a). *Francesca da Rimini*. Milano: Treves.
D'Annunzio, G. (1902b). «Francesca da Rimini. Atto terzo, scena quarta». *Il Marzocco*, VII, 7, 1.
Fabbri, E. (s.d. ma 1820). *Francesca da Rimini*. Rimino: Marsoner.
Giannantonio, V. (2008-09). «Per una reinterpretazione critica della *Francesca da Rimini*». *Sinestesie*, 6-7, 523-64.
Jacomuzzi, A. (1974). *Una poetica strumentale: Gabriele d'Annunzio*. Torino: Einaudi.
Maiolini, E. (a cura di) (2021). *Gabriele d'Annunzio: Francesca da Rimini*. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli Italiani.
Minnucci, F. (a cura di) (2014). *Eleonora Duse; Gabriele d'Annunzio: Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*. Milano: Bompiani.
Nesi, A. (a cura di) (2020). *Niccolò Tommaseo: Canti Corsi*. Parma: Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore.
Oliva, G. [1979] (2002). *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*. Venezia: Marsilio.
Oliva, G. (2007). *D'Annunzio e la malinconia*. Milano: Mondadori.
Pellico, S. (1818). *Francesca da Rimini*. Milano: Pirotta.
Petrocchi, G. (a cura di) (1966-67). *Dante Alighieri. La Commedia secondo l'antica vulgata*. Milano: Mondadori.
Pirovano, D. (a cura di) (2018). *Gabriele d'Annunzio: Francesca da Rimini*. Roma: Salerno.
Tommaseo, N. (1841-42). *Canti popolari toscani corsi illirici greci*. 4 voll. Venezia: Tasso.
Verdone, M. (a cura di) (1981). *Teatro contemporaneo*. Vol. 1 di *Teatro italiano*. Roma: Lucarini.

e-ISSN 2421-292X

e-ISSN 2421-292X

Archivio d’Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

Sulle onde del «canto dell’antico sangue»: incipit ed explicit di *La figlia di Iorio*

Alfredo Sgroi
Università degli Studi di Catania, Italia

Abstract The pastoral drama *La figlia di Iorio* (1904) is a concentrate of musical and linguistic experiments. Incipit and explicit have a very important function in it. In fact, they characterise the ‘stacchi’ or ties that characterise this text with a complex and undulating architecture, similar to a symphony. In this essay, these very important moments in the economy of tragedy are analysed.

Keywords Rhythm. Cadence. Melody. Popular. Rite.

Edizioni Ca’Foscari

Peer review

Submitted 2021-02-28
Accepted 2021-04-25
Published 2021-10-21

Open access

Citation Sgroi, A. (2021). “Sulle onde del «canto dell’antico sangue»: incipit ed explicit di *La figlia di Iorio*”. *Archivio d’Annunzio*, 8, 51-68.

Che la *Figlia di Iorio* sia una concentrazione di espressioni artistiche, e dunque un'opera in cui l'autore condensa in una ricca miscela le sue qualità stilistiche, la sua sapienza musicale e pittorica, le sue doti di *pasticheur* insuperabile, è un fatto noto. E peraltro rivendicato, con la consueta lucidità, dallo stesso d'Annunzio. In questo contesto deve essere collocata l'analisi, puntellandola con il raffronto testuale, dell'incipit e dell'explicit, che nella tragedia e nell'ambito della strategia compositiva dell'autore hanno un ruolo di assoluto rilievo.

Partiamo però da alcuni dati documentari per cercare di dimostrare che in tali momenti topici d'Annunzio ha sapientemente intessuto un ordito testuale nel quale soprattutto la musica ha una funzione preminente. D'altra parte è lo stesso autore, riferendosi alla tragedia pastorale, a precisare che «Le canzoni del popolo e del contado mi hanno dato i modi e gli accenti» (Ciani 1985, 43). Così si legge nella famosa lettera risalente al 31 agosto del 1903 indirizzata all'amico e sodale Michetti, alla quale lo scrittore riconosce con gratitudine la funzione propulsiva per la genesi del testo, riferendosi ovviamente alla celebre e omonima tela (Puppa 1993, 107-28). Tale indicazione diventa ancora più pregnante alla luce delle successive vicende: dalla riduzione della tragedia a libretto per la musica di Franchetti, alla nuova, ed esplicita dichiarazione in una lettera a Pirandello, inviata a ridosso della celebre messa in scena a conclusione del Convegno Volta nel 1934.

Aggiungiamo preliminarmente che in questa sede operiamo una distinzione tra gli incipit e gli explicit delle parti didascaliche, ovviamente destinate alla sola lettura, e quelle che invece concernono le battute dei personaggi, fruibili al momento della messa in scena. E che considereremo anche quegli stacchi interni ai singoli Atti che possono essere assimilati a veri e propri incipit ed explicit interni.

La cura riservata all'aspetto stilistico-musicale è confermata dalla scansione temporale dei tempi di composizione della tragedia, preceduti da una lunga gestazione e poi accelerati nell'estate del 1903. Il Primo Atto è composto nel mese di luglio e la stesura procede per trentuno giorni. Il Secondo, invece, tra il 3 e il 16 agosto; il Terzo solo una settimana, tra il 22 e il 29 agosto. Evidentemente, la prima parte della tragedia richiede all'autore un impegno più gravoso, alla ricerca com'è di quel nuovo assetto musicale che, una volta rodato, può procedere più speditamente nelle successive sezioni. Si aggiunga che la tragedia è composta letteralmente entro una pausa imprevista e improvvisa, trainata dalla trascinante foga dell'ispirazione poetica, durante la stesura di *Alcyone*, e quindi all'interno della fecondissima stagione creativa che il poeta stava attraversando.

Dunque, a chiusura di questo indispensabile preambolo: il ritmo prima di tutto. Una vera ossessione nella febbrile e intensissima elaborazione del testo. E non per modo di dire. La musica, d'altra parte, è l'elemento insopprimibile non solo nella tragedia classica, cioè

e-ISSN 2421-292X

in quel modello a cui l'autore guarda fin dall'inizio della sua parabola drammaturgica, ma è anche la componente fondamentale dei riti sacri, dei misteri medievali, delle favole pastorali e del melodramma. Insomma, di quell'insieme di ingredienti da cui d'Annunzio attinge a piene mani nel momento in cui si cimenta nella stesura del «canto dell'antico sangue» (d'Annunzio 2018, 3); ingredienti che costituiscono quel materiale grezzo che egli intende riplasmare in un nuovo composto equilibrato e omogeneo, là dove il ritmo deve corrispondere perfettamente alle varie situazioni sceniche e adeguarsi alla fisionomia psicologica dei personaggi.[1]

Così *La figlia di Iorio* presenta in apertura un incipit nel quale i personaggi in scena si esibiscono in una fuga di voci che ha proprio il ritmo della canzone popolare.[2] Lo attesta l'esplicita indicazione che d'Annunzio affida alla didascalia del Primo Atto, inserita sul piano testuale dopo l'avvertenza che l'azione si svolge «Nella terra d'Abruzzi, or non è molt'anni» (5). Indicazione, questa, al contempo succinta e vaga: se la spazialità è infatti nettamente definita (l'Abruzzo), anche se non si specifica quale sia esattamente la parte della regione in cui è ambientata l'azione, la dimensione temporale è invece sospesa nella vaghezza di una formula che echeggia tanti incipit delle favole più comuni.

Questa ambiguità circola notoriamente, e per una ben calcolata strategia dello scrittore, per tutta l'opera, ed è prontamente riproposta proprio nella didascalia d'apertura del Primo Atto. Questo il testo: «Si vedrà una stanza di terreno di una casa rustica. La porta sarà aperta su l'aia assolata» (7).

Come si vede, anzitutto l'attenzione del lettore è indirizzata lungo la direttrice propria della sfera della spettacolarità, cioè la visione. Il testo comincia infatti con quel «si vedrà» che, in modo perfettamente coincidente, si legge nella didascalia di apertura del Secondo Atto, e sempre nell'incipit, in una posizione strategica, poiché qui è definita la collocazione spaziale entro cui si svolge l'azione drammatica: «Si vedrà una caverna montana, in parte rivestita di assi, di stipa, di paglia, largamente aperta verso un sentiere petroso» (57).

---

1 Per questi aspetti rimandiamo alle illuminanti osservazioni di Guarnieri Corazzol 2000, 133 ss.

2 Ricordiamo in proposito quanto d'Annunzio aveva scritto nel capitolo III del Libro IV del *Trionfo della morte* a proposito dell'atavica vocazione canora degli abruzzesi, adusi ad accompagnare con i loro canti tutti i momenti cruciali della loro esistenza, dalla culla alla tomba: «Uomini e donne esprimevano di continuo la loro anima col canto, accompagnavano col canto tutte le loro opere al chiuso e all'aperto, celebravano col canto la vita e la morte. Intorno alle culle e intorno alle bare ondeggiavano le melopée lente e iterate, antichissime […] Si trasmettevano di generazione in generazione come un'eredità interiore, inerente alla sostanza corporea; e ciascuno svegliandosi alla vita le udiva risonare in sé medesimo come un linguaggio innato a cui la voce dava le forme sensibili» (d'Annunzio 1985, 244).

e-ISSN 2421-292X

In entrambi i casi, aggiungiamo, lo sguardo dello spettatore all'apertura del sipario deve impattare su uno spazio chiuso (la casa e la caverna), che però ha un canale aperto verso l'esterno. Ciò significa che la spazialità non è del tutto angusta, sigillata. Al contrario, essa si spalanca verso la dimensione *en plein air* dalla quale, per un malefico fenomeno di risucchiamento, il male irromperà per rapprendersi con i suoi effetti nefasti proprio nel chiuso della casa e della caverna.[3]

Anche l'incipit della didascalia del Terzo Atto, lo anticipiamo, presenta una formulazione omogenea a quella fin qui considerata: «Si vedrà un'aia grande [...] Si vedrà a manca la casa di Lazaro» (103). Questa volta, però, il perno spaziale è traslato verso l'esterno, là dove deve svolgersi la vera e propria sacra rappresentazione collettiva, incentrata su un rito di passaggio antitetico rispetto a quello, gioioso, dell'inizio: al matrimonio, poi abortito, subentra infatti il funerale, con la fosca appendice della punizione del colpevole del parricidio.

Ci si trova così, a comparare i tre incipit, di fronte a un'architettura drammaturgica che appare perfettamente assestata, e imperniata dapprima sulla definizione preliminare della dialettica relazione tra interno ed esterno, quindi sulla tracimazione dell'azione scenica nell'assolata «aia» collocata davanti alla casa di Lazaro.

Alla prosa incisiva e puntigliosa delle didascalie seguono i versi destinati alla recitazione. Anche in questo caso si possono rintracciare suggestive simmetrie, svolte sotto il segno di uno sperimentalismo linguistico declinato in funzione della ricerca di una musicalità omogenea rispetto alle diverse situazioni drammatiche.

L'incipit nel Primo Atto è incardinato su cadenze ritmiche sostenute, poiché in scena si rappresenta il momento brioso delle nozze di Aligi e Vienda. E d'Annunzio si preoccupa di precisare con cura impeccabile sia la componente gestuale, sia quella verbale: Splendore, Favetta e Ornella, la triade che fa da sottofondo al rito sacrale del matrimonio del fratello Aligi, stanno «in ginocchio» e passano in rassegna il corredo nuziale per la sposa. Celebrano cioè un rito dentro il rito. Un preludio giocoso alle nozze. Lo fanno assumendo una posa acconcia ad esprimere nel gesto l'intensa partecipazione all'evento rituale che richiede anche un sapiente virtuosismo canoro. Perciò l'autore precisa che «la loro fresca parlatura sarà quasi gara di canzoni a mattutino» (8).[4]

3 Ettore Catalano sostiene giustamente che ci si trova di fronte a una «proiezione spaziale di un clima psicologico» improntato alla superstiziosa diffidenza verso il mondo esterno (cf. Catalano 2004, 39).

4 Gennaro Finamore nel 1886 apre così la raccolta di *Canti popolari abruzzesi*: «Principali depositari del nostro tesoro poetico, le donne. [...] tutta la serie de' canti fanciulleschi e religiosi, la massima parte degli amorosi, narrativi e leggendari, bisogna cercarla presso le donne: cantatrici instancabili sia tra le mura domestiche sia nell'attendere, per lo più in molte, a' lavori campestri. [...] e chi vuole attingere alla fonte viva

Il riferimento alle canzoni a mattutino, o *mattinata*, non è causale. Si tratta di performance canore, diffuse a livello popolare, che hanno una funzione speculare rispetto alle serenate. Anch'esse sono infatti dedicate alla donna amata e hanno una struttura semplice e leggera, oltre che una durata solitamente breve. Ma si recitano, appunto, al mattino, quando si celebra meglio il rito propiziatorio della vita risorgente; della luce che trionfa sulle tenebre; della veglia che vince sul sonno. Qui, per analogia, per inneggiare alla nuova vita degli sposi, nel momento del passaggio dall'adolescenza all'età adulta con il matrimonio. Ciò impone il ricorso alla «fresca parlatura», imperniata su formule elementari e iterative, in cui le voci si rimandano a vicenda prima del ritornello di chiusura, che diventa il primo *Leitmotiv*. Questa la celebre sequenza di apertura: «SPLENDORE Che vuoi tu, Vienda nostra? | FAVETTA Che vuoi tu, cognata cara? | SPLENDORE Vuoi la veste tua di lana? | o vuoi tu quella di seta | a fioretti rossi e gialli?» (8).[5] Anche se a *cantare* propriamente è, subito dopo e di rimando, Ornella, questi versi iniziali presentano una loro speciale sonorità, tanto che saranno riproposti con una variante nella combinazione dei personaggi anche nella versione melodrammatica. In quest'ultimo caso saranno però le tre sorelle, contemporaneamente, a recitare il primo verso («Che vuoi tu, Vienda nostra?»), mentre il secondo è affidato alla sola Ornella («Che vuoi tu cognata cara?»).

La chiusura del canto iniziale è dunque affidata a Ornella che, appunto, «cantando» recita: «Tutta di verde mi voglio vestire, | tutta di verde per Santo Giovanni, | chè in mezzo al verde mi venne a fedire… | Oilì, oilì, oilà!» (8-9).

In questo modo si realizza un crescendo musicale, un passaggio, si potrebbe dire, dall'andante all'allegro, contrassegnato sul piano linguistico da una ricercata monotonia lessicale, dall'impiego cioè di costrutti similari, basati su pochi termini per comporre una sorta di formulario fisso, ricalcando così la caratteristica monodica, tipica di certi canti popolari.

La «fresca parlatura» delle tre sorelle è però tutt'altro che semplice, intessuta com'è di rime, assonanze, anafore, epifore, disseminate negli ottonari trocaici, resi martellanti dalla cadenza anaforica dei vv. 1-2. Lo stornello di Ornella, poi, si stacca nettamente, sempre in linea con il modello popolare, ed è espresso in endecasillabi dattilici, «atteggiato nella forma alla forma del serventese tetrastico caudato e alla strofa di quello semplice e crociato» (Gavazzeni 1985, 82).

della nostra poesia […] deve cercare specialmente nella bocca delle donne attempate, nelle campagne de' comuni più piccoli e meno noti, quella vena di poesia schietta e limpida» (Finamore 1976, 26-7).

5 Ricorda Giannangeli: «Nella tecnica della canzone di popolo, uno stornello nasce dall'altro… per congiunzione o opposizione» (Giannangeli 1985, 131).

e-ISSN 2421-292X

Sul piano fonico si segnala qui l'uso dell'assonanza, alla quale l'autore notoriamente attribuisce un pregio musicale addirittura superiore a quello dato dalla rima perfetta. Dal punto di vista metrico, perciò, l'incipit contiene in sé i due elementi ritmici peculiari che, secondo le indicazioni comunicate dall'autore al traduttore Georges Hérelle, devono connotare la tragedia pastorale nella sua interezza. Il francese, infatti, è energicamente sollecitato a recepire le indicazioni perentorie, e un poco piccate (è il tempo della tempestosa crisi dei rapporti col traduttore) che lo scrittore comunica in una lettera del 5 marzo del 1905, illuminanti per comprendere le sue scelte lessicali e metriche. Si tratta di alcune *Note* esplicative vergate da d'Annunzio, confluite nel *Commentaire*, e quasi fedelmente riprodotte, specialmente nelle parti in cui è definito il «Ritmo» dei versi (d'Annunzio, Hérelle 2004, 607-15).

La struttura ritmica della tragedia, scandisce lo scrittore, ha la medesima, cruciale rilevanza che aveva nella tragedia ellenica. Essa è basata su una dicotomia che, si diceva, connota proprio l'incipit dell'opera:

Si può dire che la *Figlia di Iorio* è costruita su due grandi ordini ritmici; sul ritmo giambico dell'endecasillabo (pentapodia giambica) e sul ritmo dattilico del novenario e del decasillabo (tripodia dattilica con anacrusi monosillaba e bisillaba) (610).[6]

Nel corso della tragedia, prosegue d'Annunzio, il primo ritmo caratterizza le scene rituali, ossia quelle che hanno il timbro del «tumulto delle passioni», e in cui deflagra il sentimento religioso; il secondo, invece, «è impiegato nella espressione concitata della violenza, del dolore, del terrore, della pietà» (610). Dal punto di vista musicale, ed è ciò che qui interessa soprattutto rilevare, nell'ultimo caso deve prevalere l'andatura ascendente, che si accelera con «impeto irresistibile». Ma, in un vorticoso gioco melodico, come accade nei canti popolari a cui egli si ispira, il ritmo può anche calare improvvisamente, seguendo l'opposto tracciato discendente.[7] L'immagine che meglio rende questa sinuosità è quella presentata nel *Trionfo della morte*, là dove i canti del popolo abruzzese rammentano a un estasiato Giorgio Aurispa le onde del mare. E, come è noto, e come è anche ribadito in queste *Note* inviate al traduttore francese, proprio il romanzo del 1893 rappresenta il «germe generatore» della tragedia (608).

Ora, tali indicazioni forniscono una preziosa chiave di lettura per cogliere i tratti distintivi di quella componente musicale che modula

6 Il passo si legge nel *Commentaire* (1905, 180). Sul «doppio ordine ritmico» indugia Gavazzeni 1985, 78-81.

7 A questo proposito lo scrittore rimanda al modello rappresentato dalle *Laudi* di Iacopone da Todi (d'Annunzio-Hérelle 2004, 610).

e-ISSN 2421-292X

incipit ed explicit dei tre Atti. In essi occorre infatti realizzare, nelle intenzioni esplicite dell'autore, un processo osmotico in cui confluiscono immagini, suoni e temi all'insegna dell'esaltazione dell'universo dionisiaco trionfante nel mondo rurale, nell'antica Grecia come nella metastoria dell'Abruzzo, e che sfocia nei grandi conflitti archetipali. In questo senso non vi è dubbio che d'Annunzio ha metabolizzato profondamente una suggestione captata attraverso la lettura del Nietzsche di *La nascita della tragedia*, poiché anche il filosofo tedesco aveva teorizzato (sulla scia di Wagner) il carattere originario della melodia, che proprio nel canto popolare si manifesta nella sua purezza originaria e che rappresenta la sorgente inesauribile che alimenta incessantemente la poesia:

> Il canto popolare rappresenta per noi prima d'ogni altra cosa uno specchio musicale del mondo, una melodia primordiale, che cerca poi per se un'apparenza di sogno parallela e la esprime nella poesia. *La melodia e dunque l'elemento primario e universale* […] La melodia genera da sé la poesia, ossia la genera sempre di nuovo» (Nietzsche 1986, 46; corsivi nell'originale)

Torniamo però all'incipit del Primo Atto. Le tre sorelle di Aligi ingaggiano una gara canora dal tono brioso, in cui si snoda una di quelle parti «essenzialmente liriche» indicate espressamente a Hérelle. La lunga citazione che segue è in questo senso necessaria in considerazione della sua eccezionale rilevanza, e perché conferma la lucidissima consapevolezza che guida la strategia compositiva dell'autore:

> Nelle parti essenzialmente liriche – come nei canti delle tre sorelle e nelle nenie delle lamentatrici, che non possono essere scompagnate dalla musica – predomina un ritmo trocaico discendente: l'ottonario […] verso usitatissimo nelle poesie religiose e goliardiche del Medio-evo; il quale rimonta ai primordi della letteratura italiana, poiché appare già nella *Cantilena di un giullare toscano*, attribuita al secolo XII. (D'Annunzio, Hérelle 2004, 610)[8]

Diversi sono gli spunti che questo passo offre nel momento in cui vi si fa riferimento agli incipit del Primo e del Terzo Atto. Il primo è sicuramente uno di quei «momenti lirici» in cui alle tinte accese e alle violente passioni è sostituita un'incantata sospensione dell'azione; una parentesi idilliaca, di giocosa felicità, che depista, inganna, non lasciando presagire quanto di fosco sta per accadere. Dunque, quasi una parte a sé stante; un segmento parzialmente autonomo – dissonante per certi versi, e perciò indispensabile per garantire quella

8 Nell'edizione francese alle pagine 180-1.

e-ISSN 2421-292X

«infinita varietà musicale» rivendicata orgogliosamente dall'autore – caratterizzato da toni e modi destinati a spegnersi con il procedere dell'azione. Una sorta di quiete prima della tempesta, insomma, in questo senso accostabile alle caratteristiche di quei melodrammi avviati da note serene, prima di imboccare la via della tragedia.

Un'altra indicazione preziosa per interpretare la funzione di questo e di altri momenti testuali è quella in cui d'Annunzio chiarisce che il canto dell'incipit, come le nenie e le cantilene che costellano il testo, non possono assolutamente fare a meno della componente musicale. Quest'ultima è infatti *necessaria*, pena la riduzione della gara canora a uno scialbo esercizio stilistico di cui sfuggirebbe inesorabilmente la speciale caratteristica di canzone mattutina.

L'incipit del Primo Atto deve quindi svolgersi sotto il segno della musica, e della musica popolare, in cui i suoni e i canti si fondono in un insieme armonioso innestato in un'atmosfera idilliaca, onirica, sospesa tra il sogno e il rito magico.[9] E questa miscela così composita, lapidariamente concentrata, deve dispiegarsi con una regolarità martellante nelle situazioni che, iterativamente, aprono diverse scene della tragedia.

Così, sempre nel Primo Atto, all'inizio della seconda scena la canora gara delle tre fanciulle è ripresa e quasi echeggiata dalla madre Candia della Leonessa, anch'ella pronta a cimentarsi nell'esecuzione di un canto popolare gioioso: «Ah cicale, mie cicale, | una a furia di cantare | è scoppiata in cima al pioppo» (d'Annunzio 2018, 13). A incorniciare questo gioco di simmetrie e rimandi, ancora una volta, Ornella torna a fare sentire la sua filastrocca canora: «Tutta di verde mi voglio vestire…».

Fin da queste primissime battute si manifesta dunque con nettezza quella che a distanza di molti anni l'autore, nel suo *Libro segreto*, ribadirà essere la qualità peculiare dell'intera opera. Giova qui riportare il celebre passo in questione, evidenziando in corsivo gli snodi cruciali proprio per l'interpretazione dell'incipit:

> La canzone popolare è quasi una rivelazione musicale del mondo, in ogni canzone popolare (vera, terrestre, nata di popolo) è un'immagine di sogno che interpreta l'apparenza. La melodia pri-

9 Nel *Trionfo della morte* (libro III, capitolo VII) è prefigurato proprio questo idilliaco canto iniziale: «Le cinque fanciulle coglievano il fiore per riempire le ceste, e cantavano. Cantavano un canto spiegato, con accordi di terza e di quinta perfetti. Quando giungevano a una certa cadenza, sollevavano la persona di sul cespuglio perché la nota sgorgasse più libera dal petto aperto: e tenevano la nota, a lungo, a lungo, guardandosi negli occhi, protendendo le mani piene di fiori. […] Favetta intonò, sul principio malsicura, ma di nota in nota rassicurandosi». «Cicale» anche loro, dunque, che veicolano il canto stesso della natura (cf. d'Annunzio 1985, 198). Ricordiamo per inciso che nella versione librettistica Splendore, Favetta e Ornella sono mezzi-soprani.

mordiale che si manifesta nelle canzoni popolari ed è modulata in diversi modi dall'istinto del popolo mi sembra la più profonda parola sull'Essenza del mondo. Ora l'alto valore del dramma *La figlia di Iorio*, consiste nel suo disegno melodico, nell'esser cantato come una schietta canzone popolare, nel contenere la rappresentazione musicale di un'antica gente. (D'Annunzio 2005, 2: 748-9)[10]

L'incipit canoro deve quindi esprimere, senza veli e reticenze, senza censure o pudori, con innocenza candida e ingenua, il sentimento primitivo e primordiale della gioia femminile (e in questo caso virginale), sollecitata dalla partecipazione a quel tripudiante rito di iniziazione che è il matrimonio (nella fase della vestizione). Le tre sorelle inneggiano, cantando, al mistero della congiunzione dei sessi che deve sfociare nella nuova vita, e che per germogliare richiede il canto propiziatorio di una «melodia primordiale» in cui «l'Essenza del mondo», cioè la vita continuamente rinnovata e risorgente trionfa. La veste offerta alla sposa, o meglio alla fanciulla che sta per diventare donna e che deve essere fecondata, il cui *volere* è legge («che vuoi tu […] che vuoi tu […] vuoi […] o vuoi») ha non a caso gli elementi e i colori della natura: la lana ruvida lavorata dai pastori; la seta liscia, prodotta dai bachi; i fiori dipinti dalla sagacia degli artigiani. E il rito della vestizione, come qualsiasi altro rito sacro, non può che svolgersi con un accompagnamento musicale, in un clima di festa che impone la sospensione della prosaicità della vita quotidiana. Perché non c'è rito senza poesia e non c'è poesia senza musica.

Suggestiva appare in questo senso l'assimilazione, proposta da Annamaria Andreoli, di questo incipit ai classici canti amebei, che certo d'Annunzio ben conosceva e, forse, consapevolmente decide di echeggiare in questo passaggio testuale incardinato sulla gara canora delle tre sorelle.

Il canto amebeo, in effetti, è un componimento poetico in cui due personaggi declamano versi dello stesso metro, in un sostenuto scambio di domande e risposte. Il che calza perfettamente con la caratteristica peculiare dell'incipit. Né è da scartare l'ipotesi di una ripresa quasi testuale dei versi tradotti da quel Tommaseo, che sicuramente è stato prezioso per la composizione dell'opera dannunziana, il quale così rende un canto popolare dedicato a un matrimonio contrastato: «Che vuoi tu, Aretusa nostra, che vuo' tu Arete cara? | Vuo' tu i tuoi vestiti di velluto, o que' di seta?» (Tommaseo 1968, 432). Un calco, questo, che conferma come la stesura della tragedia proceda secondo il consueto metodo, ossia riplasmando e variando materiale pre-

10 In una lettera a d'Annunzio del 18 novembre del 1934 Pirandello ribadisce: «Sento anch'io *La Figlia di Iorio* come una grande canzone da accentare popolarescamente» (Fried 2014, 246).

confezionato. A ulteriore riprova, basti qui rammentare che il canto iniziale è, nel ritornello cantato da Ornella, una traduzione quasi letterale di un antecedente dialettale confluito nei *Canti dell'altalena* di Finamore, che così recita: «Tutte de verde me vojje vestire | Ggià cche de verde me n'agge 'nnamurate. | Tutte de verde, camer e cuscine, Tutte de verde nun cavall'armate» (1976, 123). L'incipit (didascalico e poetico), in definitiva, è un microscopico e ricchissimo concentrato di elementi. In esso si possono subito cogliere il metodo e la strategia compositiva dell'autore, i suoi particolari procedimenti formali, le tecniche musicali saldate alla rappresentazione visiva, il legame stretto con le fonti ampiamente usate o saccheggiate per la costruzione dell'ordito dell'opera. E ci sono, sempre in questo densissimo incipit, importanti ed esplicite allusioni simbolico-rituali, anch'esse destinate a circolare in tutto il testo. Tuttavia, la prevalente caratterizzazione musicale non deve far dimenticare la compresente connotazione pittorica dell'opera, che d'Annunzio trae ispirandosi (forse) all'omonima tela di Michetti. Né che la «grande canzone popolare» ha la fisionomia e l'assetto della forma drammatica, nella quale deve manifestarsi in modo immediato, senza filtri, quella «rivelazione musicale del mondo», che in maniera altrettanto diretta può sgorgare soltanto dalle viscere della *Kultur* del popolo, non ancora corrotto dalla *Zivilisation*.[11] Un popolo inchiodato a una primitiva e astorica condizione dionisiaca, non lambita e corrosa dalla degenerazione dilagante nelle metropoli infette; un popolo che non ha reciso il cordone ombelicale con la Natura, e che perciò è fuori dalla storia stessa. Per questo l'ambientazione popolare è indispensabile per la perpetuazione dei ritmi, delle cadenze, dei riti, germogliati nella notte dei tempi e a cui vecchi e giovani, madri, padri e figli, restano fedeli: i figli (le sorelle di Aligi, Mila), protagonisti dell'incipit del primo e del Secondo Atto; le madri che aprono il terzo (il Coro delle lamentatrici). Tale è infatti l'obiettivo dichiarato dall'autore: collocare la poesia oltre il tempo. E per far ciò non può che volgersi al mondo ferino della sua antica terra, in cui ancora proprio le canzoni del popolo conservano la primitiva concentrazione delle arti: sono musica, immagini, poesia, dramma.

Nel canto iniziale delle sorelle di Aligi, dalla prospettiva visiva, occorre anche rilevare l'importanza del colore verde che ha un preciso significato augurale, tanto più in quanto è associato alla determinazione temporale dell'azione: il giorno di San Giovanni, rigorosamente indicato quasi a fare da contraltare a quella indeterminatezza atemporale marcata nella formula «or è molt'anni».

11 Nella celebre lettera a Francesco Paolo Michetti del 31 agosto 1903 d'Annunzio rimarca non a caso la necessità di poter contare su attori che abbiano «una voce retta dalle leggi del canto interiore. Perché qui tutto è canto e mimica» (Ciani 1985, 43).

e-ISSN 2421-292X

Il verde, dunque, è il colore tradizionale e propiziatore della veste della sposa, a cui si richiede quella medesima fertilità che caratterizza la natura verdeggiante. Si aggiunga che in questo caso è incorniciato temporalmente da quella festa di San Giovanni, in cui si sedimentano e si incrociano tradizioni pagane e cristiane, all'insegna della celebrazione rituale (dionisiaca) del solstizio d'estate. È infatti, in origine, la festa del sole e del fuoco. Di quel medesimo fuoco che alla fine della tragedia balena trionfante nell'explicit pronunciato da Mila trascinata al supplizio. Ciò significa che l'elemento igneo, allusivamente evocato nella *ouverture*, si inabissa ed emerge poi prepotentemente nella battuta finale, chiudendo il circuito drammatico.

Ancora una notazione a proposito della festa del solstizio. San Giovanni, come d'Annunzio legge nelle fonti accuratamente scandagliate nel tempo della composizione della tragedia pastorale, è celebrato con fogge dionisiache dai giovanetti che, a gara, cantano, danzano, si agghindano con ramoscelli per inneggiare al santo che protegge, tra l'altro, le donne molestate dagli uomini. Anche in questo caso, non si può fare a meno di pensare che il riferimento a San Giovanni è funzionale alla prefigurazione di uno dei nodi centrali del Primo Atto: i mietitori ebbri che vogliono possedere Mila con violenza si macchiano di una grave colpa nei confronti del santo. Perciò meriterebbero una punizione che in verità cade solo sul capo di Lazaro. Il che si traduce in un nuovo impulso all'azione drammatica.

D'altra parte, quando, provenendo dall'esterno, entra in scena un nuovo personaggio mentre si innescano nuove situazioni e, consequenzialmente, quasi nuovi incipit che infittiscono i rimandi e le analogie interne. Così nell'apertura della scena terza del Primo Atto («La sposa apparirà su la soglia, vestita di verde, sospinta dalle tre cognate») la cui didascalia ripresenta, come segnala l'uso del verbo *apparire* e il riferimento al colore del vestito di Vienda, il campo semantico della visualità, a cui segue la reiterata riproposizione dei canti propiziatori, delle nenie popolari, degli scongiuri. Come quello, dal ritmo rapido, che chiude la scena:

ORNELLA San Sisto, San Sisto,
lo spirito tristo
e la mala morte,
di giorno e di notte,
tu caccia da questa
tu caccia da noi;
tu strappa e calpesta
ogni occhio che nuoce.
Qui faccio la croce.
(d'Annunzio 2018, 26)

e-ISSN 2421-292X

Quando il finale di una scena si intreccia con l'inizio della successiva tramite un'iterazione verbale, e ciò avviene con una certa frequenza, si realizza un particolare effetto scenico-sonoro; una intensificazione e un'amplificazione musicale che, martellando sul medesimo tasto, segnala il particolare spessore drammatico di questi momenti topici. Così, nel passaggio tra la scena quarta e la quinta del Primo Atto una iterazione segnala la saldatura tra la vecchia e la nuova situazione drammatica: «(*Scoppieranno d'improvviso grida di donna nell'aia riarsa*). LA VOCE DELLA SCONOSCIUTA Aiuto, per Gesù Nostro Signore! Gente di Dio, gente di Dio, salvatemi!». A seguire: «LA SCONOSCIUTA Gente di Dio, salvatemi voi!» (d'Annunzio 2018, 30). Comincia così la sezione della tragedia in cui si preannuncia il fatto di sangue che chiude il Primo Atto, con la luttuosa apparizione di Lazaro gravemente ferito sulla soglia di casa e l'immediata, angosciata e perentoria reazione di Candia, affidata ai due endecasillabi finali dal ritmo spezzato e martellante, e dalla reiterata invocazione alle figlie, che suona come un urlo di disperazione e un perentorio comando, nel senso che esige la solidarietà familiare. Questo evento intensamente drammatico inaugura lo schema riproposto nei due Atti successivi: nel Secondo, con il parricidio anch'esso suggellato dal «grido», stavolta di orrore e di pentimento, di Ornella; nel Terzo, con il celebre explicit rappresentato dall'ultima invocazione di Mila nel momento in cui è trascinata al supplizio.

In questi casi, alla reiterazione del fatto di sangue che connota tutti e tre i finali, si sovrappone una variazione tematica importante: nei primi due Atti la vittima è anche il carnefice – Lazaro – e in entrambe le circostanze, il suo ferimento prima e la morte violenta dopo sono la fatale conseguenza del suo cieco furore erotico. Nell'explicit finale, invece, la vittima è innocente e va incontro a un vero e proprio martirio che, nel commento di Ornella, la trasfigura e santifica, coronando la parabola rigenerativa iniziata nello spazio incontaminato e purificante della caverna di montagna, lontano da quello infettato e impuro frequentato dagli agricoltori inferociti.

Lo schema basato sulla contrapposizione tra l'inizio idilliaco e il finale luttuoso, si diceva, è riproposto anche nel Secondo Atto,[12] anch'esso aperto da una fitta didascalia ipercodificata a cui segue una cantilena rituale. L'azione si sposta però, come è segnalato nella stessa didascalia, in un altro luogo, sempre claustrale e ombroso, ma lontano dalla violenza orgiastica: nella caverna di montagna in cui Aligi scolpisce l'angelo, e là dove Mila recita inizialmente una cantilena in ottonari, nel metro che, come detto, d'Annunzio impiega

12 Mariano (1985) segnala che «tra il primo e il secondo Atto è un processo di 'trasfigurazione' dal naturalismo al mito» (24). Aggiungendo che nella nuova collocazione spaziale (la montagna) «il lessico di tipo cristiano-trascendente si moltiplica» (25).

e-ISSN 2421-292X

per creare una parentesi lirica, un momento di stasi che rallenti l'azione, smorzando per contrasto la concitazione drammatica dell'explicit dell'Atto precedente.

Si ricomincia così nel segno di una musicalità dal ritmo sopito: apollineo.[13] Una sorta di andante a metà strada tra l'adagio e l'allegro. La sommessa cantilena recitata da Mila spezza infatti, sia pure momentaneamente, la curvatura tragica che alla fine del Primo Atto era precipitata e aveva raggiunto l'apoteosi nel turbamento scatenato dalla comparsa di Lazaro ferito, suggellata dalla lapidaria e disperata battuta di Candia: «O figlie, figlie, era vero, era vero! | Piangiamo, figlie. Il lutto è sopra noi» (d'Annunzio 2018, 56).

Lo stacco, in funzione di controcanto, del nuovo incipit lirico allenta e sospende i conflitti fragorosamente esplosi, e li esorcizza nel formulario di una ritualità fiduciosa. Ancora una volta, ricorrendo alla consueta tecnica citazionista, parafrasando una tradizionale *renverdie*: «Ma stiè mutolo il patrono | ch'era di ceppo di noce, | sordo fue il legno santo, | Sant'Onofrio non rispose» (58).

È, questa iniziale, una sorta di aria che prelude al successivo recitativo (il duetto con Aligi), nel corso del quale l'idillio si incrina gradualmente, per deflagrare nel finale della scena, oscuro e foriero di tristi presagi («COSMA (*gridando*) Non lo sciogliere! No, no, non lo sciogliere!») (64). E, con ulteriore crescendo, nell'explicit con cui è sancito lapidariamente il parricidio compiuto da Aligi.

Incipit ed explicit incorniciano così le volute sinuose di una vicenda che, tra continue oscillazioni, segue un tracciato ondivago: dall'idillio al lutto; dall'irruzione dallo spazio esterno di personaggi che turbano la serenità idilliaca al ritorno a momenti di stasi.

Da segnalare, in questo contesto, la riproposizione dello schema già saggiato in precedenza con la rappresentazione della prima apparizione di Mila. Nel Secondo Atto tocca a Ornella entrare in scena in incognito, celata sotto un manto, per poi rivelare successivamente la propria identità. Sullo sfondo, si sente il declinante canto dei pellegrini, che si affievolisce fino a spegnersi del tutto, a creare un suggestivo effetto musicale in sintonia con il sentimento malinconico che avvinghia i personaggi, abbandonati in una condizione di languore bruscamente destabilizzata dall'irruzione nella caverna del satiresco Lazaro di Roio. Quest'ultimo, ancor più inferocito, appare deciso a rivendicare con tracotanza la sua posizione di dominio rispetto al figlio per il possesso della «femmina».

Se si procede alla segmentazione del testo per singole scene o per sequenze, peraltro sempre facilmente individuabili proprio in quanto coincidono con l'ingresso di un nuovo personaggio chiamato a inne-

13 Adeguato allo scenario pastorale, antitetico rispetto a quello dionisiaco dei mietitori (cf. Mariano 1985, 13).

scare mutamenti sostanziali al corso degli eventi, si nota che anche nel Secondo Atto l'inizio di una nuova scena è una ripresa testuale della precedente. Una sorta di *enjambement*, si potrebbe dire. Ma non mancano le nette cesure. Così, con l'ingresso di Ornella e l'inquietante presagio della «làmpana» (scena terza) che si spegne, suscitando lo scoramento di Mila, l'incupimento progressivo del tono segna lo stacco che precede il dolente duetto tra la sorella di Aligi e la figlia di Iorio: quasi un intermezzo che prelude all'esplosione del dramma.

La scena sesta è inaugurata da una didascalia in cui è codificato il brusco mutamento che si innesta sul filo di una sempre più rapida e crescente tensione, nitidamente scandita dal vorticoso susseguirsi dei movimenti mimici: Mila lascia cadere la sacca sottratta alla vecchia fattucchiera, quindi scruta l'uomo la cui figura si staglia nel chiarore dell'apertura, infine lo riconosce e lancia un grido, con cui si apre fragorosamente la nuova azione scenica. Anche qui, dunque, c'è uno stacco tematico e musicale; un contrappunto che segnala la cesura con la scena precedente. Si passa infatti dalla concitazione della lotta con Anna Onna, che musicalmente potrebbe essere accompagnata da un frenetico crescendo, al lento, terribile, solenne, e cadenzato dalle parole di Lazaro (con alternanza di decasillabi e ottonari): «Femmina, non avere paura. | Lazzaro di Roio è venuto | ma senza portare la falce; | ché a pena di talione | obbligarti non vuole» (d'Annunzio 2018, 91).[14]

L'alternarsi di diminuendo e crescendo, per dirla in termini musicali che ben si attagliano alle volute della grande «canzone popolare» (Ioannoni Fiore 2016, 63), sia dal punto di vista metrico-formale, sia dal punto di vista degli eventi drammatici, determina così quella varietà polifonica che connota incipit ed explicit. Nel caso di questo Secondo Atto il sinuoso dipanarsi del *plot* sfocia alla fine nella massima intensità del suono, come quella che caratterizza il finale di una sinfonia: qui, dopo il parricidio, deflagra infatti il «gran grido» di Ornella, che suggella fonicamente e drammaticamente l'azione, evidenziando l'esplodere di un'irrefrenabile disperazione nell'explicit: «Ah! E io t'ho sciolto! E io t'ho sciolto!» (d'Annunzio 2018, 102). L'esclamazione ripetuta è qui indice di un particolare *pathos* drammatico ed espressione dell'accoramento che travolge il personaggio. Al secco ed esplosivo «Ah!», in cui già deflagra la disperazione della fanciulla, segue quasi come una eco amplificatoria l'iterazione del pronome «io», che concentra su Ornella stessa il peso e la responsabilità della colpa e del rimorso. Sciogliendo il fratello *solo* lei è la causa del gesto tragico del parricidio; soltanto lei, pure involontariamente, ha messo in condizione Aligi di realizzare l'estrema ribellio-

14 Una formula simile ricorre nella scena ottava: «Femmina, or hai tu veduto | che il padrone son io. Do la legge» (d'Annunzio 2018, 100).

Archivio d'Annunzio 8, 2021, 51-68 | e-ISSN 2421-292X

ne. A nulla serve il suo tardivo pentimento, la sua intempestiva presa di coscienza, per non avere per tempo preveduto il possibile esito luttuoso della liberazione. L'explicit è il momento cruciale nell'economia dell'azione: quello in cui si consuma il parricidio e si compie il trauma di Ornella. Insomma, il punto di svolta nella maturazione (definitiva) della fanciulla in stretta contiguità con il delitto, che poi sarà senza castigo, di Aligi, foriero di un cambiamento che, si vedrà in seguito, è destinato ad abortire nel suo caso.

Tono e clima si rasserenano, anzi, toccano il punto più basso nell'incipit dell'ultimo Atto, che funge da contrappunto rispetto al tumultuoso finale di quello precedente. All'urlo di Ornella, infatti, dopo lo stacco (l'ictus, come è definito nel citato *Commentaire*) segue la litania sommessa, la dolente musicalità del rito funebre; alla disperazione che spezza tutti gli argini subentra, con andamento lento, la cadenza che deve accompagnare ritualmente l'elaborazione del lutto. Il che richiede, proprio in ossequio al modello rituale, la partecipazione solidale della comunità. Così, al dramma integralmente individuale che suggella il Secondo Atto, si contrappone il ritorno sulla scena della collettività. Si potrebbe dire: dopo l'apollineo torna il dionisiaco. Ma un dionisiaco rovesciato, sconciato dal lugubre culto della morte intriso di cristianesimo. Perciò non c'è più l'ebbrezza corale e festosa del rito nuziale o dell'incanata. L'incipit è infatti imperniato su una fosca scena corale che ruota attorno al cadavere di Lazaro e all'angoscia smemorata della vedova, ed è scandita dalla litania ritmicamente recitata dalle Lamentatrici. Non più l'idillio, quindi, ma una tonalità cupa, quasi fiacca: quella lenta e sommessa dei laudari medievali, nei quali, con il monotono susseguirsi di formule rituali in latino ecclesiastico e in volgare, si piangeva la morte del Cristo.

D'Annunzio in quest'ultima parte della sua tragedia fa insomma slittare verso il punto più basso il ritmo e la cadenza dei versi, smorzando e quasi spegnendo il tono; passando da quello, alto e squillante della gara canora del primo incipit, quindi alla tonalità intermedia della serena cantilena augurale del secondo, e infine a quella lentissima dell'ultimo Atto. Anche in questo caso ricorrendo al «ritmo trocaico discendente» (in ottonari trocaici), che richiede ancora (giusta l'indicazione del *Commentaire*) quell'accompagnamento musicale già impiegato nella vezzosa gara canora delle tre sorelle. Solo che qui, naturalmente, la situazione luttuosa esige una ritmica più rallentata, adatta alla *lamentatio* funebre eseguita dal Coro, tra formule liturgiche e immagini iperbolicamente apocalittiche, iterativamente riproposte, in contrapposizione al lezioso lirismo un poco ieratico degli altri incipit. In tal modo, pur riproponendo la topica del canto femminile, d'Annunzio dispiega negli incipit tre registri corrispondenti ad altrettanti sentimenti elementari: la gioia esplosiva; la gaiezza tranquilla; il dolore straziante. Così al linguaggio modellato sulle canzoni popolari e propiziatrici, improntate da una concezione

magica e paganeggiante ammantata di un cristianesimo di superficie, segue il lirismo evocativo e in parte intriso di elementi mistico-religiosi, con la suggestiva rievocazione del miracolo di Sant'Onofrio, l'anacoreta vissuto per tanti anni nel deserto. Nell'incipit del Terzo Atto, infine, lo slittamento linguistico è ancor più marcatamente incentrato sul recupero di un formulario liturgico, non a caso aperto *ex abrupto* con quella invocazione corale («Iesu Cristo, Iesu Cristo») al Figlio di Dio destinata a ripetersi continuamente, in sintonia con il modello dei laudari.[15] E gli arcaismi e i latinismi vengono incorniciati entro uno schema metrico più regolare, caratterizzato dall'alternanza delle rime esatte e dal ricorso prevalente all'ottonario trocaico:

> Iesu Cristo, Iesu Cristo,
> l'hai possuto sofferire!
> D'esta morte scellerata
> dovìa Lazaro morire!
> S'è veduto a vetta a vetta
> tutto, 'l monte isbigottire.
> S'è veduto in ciel lo sole
> la sua faccia ricuoprire.
> (D'Annunzio 2018, 103-4)[16]

Alla tonalità crepuscolare dell'incipit del Secondo Atto segue, dunque, quella cupa, tenebrosa e luttuosa del Terzo, dipanandosi con una lentezza corrispondente al ritmo sommesso del rito funebre, per poi impennarsi, la prima volta, quando irrompe in scena il corteo aperto dal parricida che si appresta a espiare il suo terribile delitto. Anche in questi casi d'Annunzio scarta il dialetto e la lingua media, e scialba a suo modo di vedere, del dramma borghese, preferendo recuperare il lessico, ovvero l'italiano del '300 (da Jacopone, Cavalca, Passavanti), intessuto da frequenti inversioni arcaizzanti, formule dialettali, strutture latine, lessemi derivati dal folklore.

Nell'ultimo scorcio dell'opera si possono dunque individuare degli stacchi segnalati dall'entrata in scena del pastore condannato a morte prima e, con un'altra accelerazione, dall'ansimante irruzione di Mila, che innesca la svolta decisiva nel tracciato drammaturgico. In tal modo il «canto dell'antico sangue» viene modulato secondo una polifonia nella quale la musica e la parola mutano in perfetta osmosi, passando bruscamente dai toni bassi a quelli alti (o addirittura pa-

15 Nel 1914, in un'intervista a Jarro, così si esprime: «e lo stesso dico per la figlia di Jorio, tutta in linguaggio popolare del '300: e ove sono canzoni che i folkloristi credettero essere genuini canti popolari, pe' loro ritornelli, il loro atteggiamento, tutto il loro andamento di espressione».

16 L'incipit cela, sotto la superficie cristiana, un fondo pagano-tellurico individuato da Mariano 1985, 34.

e-ISSN 2421-292X

rossistici). Il che consente di imprimere «all'azione drammatica svolte sconvolgenti» (Mariano 1985, 10), disseminando il testo di chiusure e ripartenze. Quasi a costituire nuclei drammatici che potrebbero benissimo vivere autonomamente. Da qui scaturisce quella moltiplicazione di incipit ed explicit che abbiamo illustrato.

Si veda, sempre in questo contesto, quanto si verifica nella scena terza dell'ultimo Atto. Anche qui si legge una didascalia improntata al campo semantico della visione: «Apparirà l'alta statura di Iona con lo stendardo funereo» (d'Annunzio 2018, 118).

Nel passaggio dalla prosa didascalica ai versi delle battute si nota che l'incipit è ancora affidato alle Lamentatrici, che come un coro dell'antica tragedia greca commentano l'accaduto con il consueto ritmo cantilenante (di novenari e settenari), aperto in modo martellante dalle ripetizioni verbali: «Figlio Aligi, figlio Aligi, | che hai fatto? che hai fatto?». Per poi chiudere con la formula liturgica: «Libera, Domine, animam servi tui» (118). Formula che suona quasi beffarda se si guarda al finale, con l'invocazione di Mila. E questa reietta rinuncia alla fuga per immolarsi volontariamente, rivelandosi migliore della barbara e superstiziosa plebe che proclama ipocritamente la fede in Cristo, salvo poi seguire ben altre vie che quelle della giustizia (Paratore 1981, 83). L'ultima parola che Mila pronuncia, e che suggella l'opera come un explicit baluginante, quasi esaltato, è «bella». Il richiamo alla bellezza chiude così la tragica canzone popolare, funestata dal lutto e dalla violenza. Ma che alla fine è riscattata proprio dalla bellezza invocata dal giusto che muore innocente.

Bibliografia

Catalano E. (2004). *Il carro di Tespi e la barca di Acheronte*. Roma-Bari: Laterza.

Ciani, I. (1985). «Sulla genesi della *Figlia di Iorio*». *La figlia di Iorio = Atti del 7° convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 24-26 ottobre 1985). Pescara: Ediars, 43-54.

D'Annunzio, G. (1985). *Il trionfo della morte*. A cura di G. Ferrata. Milano: Mondadori.

D'Annunzio, G.; Hérelle, G. (2004). *Carteggio*. A cura di M. Cimini. Lanciano: Carabba.

D'Annunzio, G. (2005). *Libro segreto*. Andreoli, A.; Zanetti, G. (a cura di), *Prose di ricerca*. 2 voll. Milano: Mondadori.

D'Annunzio, G. (2018). *La figlia di Iorio*. A cura di P. Gibellini. Milano: Garzanti.

Finamore, G. (1976). *Canti popolari abruzzesi*. A cura di E. Giancristofaro. Lanciano: Carabba.

Fried, I. (2014). *Il convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*. Corazzano: Titivillus.

Gavazzeni, F. (1985). «Perizia metrica della *La Figlia di Iorio*». *La figlia di Iorio = Atti del 7° convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 24-26 ottobre 1985). Pescara: Ediars, 55-101.

e-ISSN 2421-292X

Giannangeli, O. (1985). «*La Figlia di Iorio* e il canto popolare». *La figlia di Iorio = Atti del 7° convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 24-26 ottobre 1985). Pescara: Ediars, 119-36.

Guarnieri Corazzol, A. (2000). *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*. Firenze: Sansoni.

Guarnieri, A.; Nicolodi, F.; Orselli, C. (a cura di) (2006). *D'Annunzio musico imaginifico = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, 271-300.

Ioannoni Fiore, A.M. (2016). «*La figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio e Francesco Paolo Michetti: la rappresentazione letteraria e visiva come 'pre-testo' per una lettura musicale». *Idomeneo*, 21, 63-78.

Mariano, E. (1985). «Il primo autografo della *Figlia di Iorio*». *La figlia di Iorio = Atti del 7° convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 24-26 ottobre 1985). Pescara: Ediars, 7-41.

Nietzsche, F. (1986). *La nascita della tragedia*. Trad. di S. Giametta, Milano: Adelphi.

Paratore, E. (1981). «La religiosità nella *Figlia di Iorio*». *Quaderni del Vittoriale*, 28, 83-9

Puppa, P. (1993). *La parola alta*. Roma; Bari: Laterza.

Tommaseo, N. (1968). «La tessitrice Greca». Puppo, M. (a cura di), *Opere*, vol. 1. Firenze: Sansoni, 431-2.

e-ISSN 2421-292X

e-ISSN 2421-292X

Archivio d’Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

Il gioco delle antifrasi nell’incipit della *Fiaccola sotto il moggio*

Luciana Pasquini
Università degli studi «G. d’Annunzio» Chieti-Pescara, Italia

Abstract The textual incipit of the second Abruzzo tragedy by Gabriele d’Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio* (1905), defines its character in close relationship with three literary references: the *Vangeli* (of Luca, Matteo and Marco), the *Coefore* of Eschilo and *La figlia di Iorio* (1903; ed. 1904) by the poet himself. The analysis of the first portion of the dramaturgical text shows how, starting from the initial atmospheres, the author loves the game of antiphrastic references with those works, which constitute the filigree of the poetic construction through thematic and conceptual references. Above all, the inverse morality that animates Gigliola, the protagonist, emerges in relation with the evangelical premises contained in the title, as well as the subversion of the tragic order of the classical matrix which also inspires the text.

Keywords The second Abruzzo tragedy. Impossible catharsis. Mystical inspiration. Antiphrases.

Edizioni Ca’Foscari

Peer review

Submitted 2021-02-23
Accepted 2021-05-20
Published 2021-10-21

Open access

Citation Pasquini, L. (2021). “Il gioco delle antifrasi nell’incipit della *Fiaccola sotto il moggio*”. *Archivio d’Annunzio*, 8, 69-90.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/004

1 Le strutture incipitarie e l'Atto Primo

La seconda tragedia abruzzese del Vate presenta se stessa mediante il titolo metaforico,[1] costituito da un'espressione evangelica in citazione letterale e fortemente simbolizzante della necessità conativa di disvelare la verità. Le fonti scritturali sono tre, *Luca*, *Marco* e *Matteo*, che con varianti minime attingono alla medesima immagine in parabola della «fiaccola sotto il moggio».[2]

Imposto in posizione apicale campeggia il tonante lacerto che articola un linguaggio primordiale e classico allo stesso tempo. Si tratta di un'epigrafe, assunta dalle *Coefore* di Eschilo, con la funzione di esplicare meglio la sostanza tematica suggerita dal titolo scritturale e consistente in tre lugubri versi in greco antico che costituiscono il dialogo, tra il Coro ed Elettra, sulla necessità della vendetta a fini catartici e la cui traduzione suona così:

> CORO A chi ha fatto (patire) tocchi patire
> Questo dice la sentenza tre volte antica
> ELETTRA Conviene scendere (alla vendetta) con inesorabile furia. (Aesch. *Cho.* 312-13; 455)

La *Fiaccola* (1905) gioca in evidente antifrasi con la *Figlia di Iorio* (1903; ed. 1904), il cui titolo 'anagrafico' dal connotato patronimico, insieme alla determinazione geografica «Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni», costituisce l'aspetto dettagliante di un contesto drammaturgico notoriamente sfumato, labile e svolto nel novero della dimensione ancestrale. Ma le citate specificazioni risultano volutamente inutili, per la verità, poiché a poco serve l'esplicitazione in epigrafe di un avulso legame parentale e ancor meno un'indicazione regionale senza determinazione temporale. Nella *Fiaccola* invece ogni elemento introduttivo è puntualizzato: l'onomastica dei luoghi, dei personaggi e il tempo della vicenda sono indicati nella didascalia incipitaria con compiaciuto sfoggio d'erudizione genealogico-araldica e con prete-

1 Le atmosfere incipitarie della tragedia sono definite mediante le seguenti strutture testuali: titolo, epigrafe, DRAMATIS PERSONAE, didascalia iniziale e Atto Primo.

2 «Nessuno accende una lucerna e la mette in luogo nascosto o sotto il moggio, ma sopra il lucerniere, perché quanti entrano vedano la luce. La lucerna del tuo corpo è l'occhio. Se il tuo occhio è sano, anche il tuo corpo è tutto nella luce; ma se è malato, anche il tuo corpo è nelle tenebre» (*Luca* 11,33-4); «Diceva loro: – Si porta forse la lampada per metterla sotto il moggio o sotto il letto? O piuttosto per metterla sul lucerniere? Non c'è nulla infatti di nascosto che non debba essere manifestato e nulla di segreto che non debba essere messo in luce. Se uno ha orecchi per intendere, intenda! –» (*Marco* 4,21-3); «Voi siete la luce del mondo; non può restare nascosta una città collocata sopra un monte, né si accende una lucerna per metterla sotto il moggio, ma sopra il lucerniere perché faccia luce a tutti quelli che sono nella casa. Così risplenda la vostra luce davanti agli uomini, perché vedano le vostre opere buone e rendano gloria al vostro Padre che è nei cieli» (*Matteo* 5,14-16).

sa di esattezza storica, a fronte di un titolo, invece, del tutto allusivo e sibillino. Il *ludus* chiastico, in senso formale e concettuale, investe quindi il termine di confronto dell'altra tragedia oltre che, come si vedrà, il contesto eschileo e quello liturgico.

Aprendo il testo sul frontespizio, infatti, dopo l'elenco delle DRAMATIS PERSONAE, appare una didascalia con segnalazioni estremamente precise:

> *Nel paese peligno, dentro dal tenitorio di Anversa, presso le gole del Sagittario, la vigilia della Pentecoste, al tempo del Re Borbone Ferdinando I.*[3]

Così che la meticolosa e circostanziata designazione del tempo e del luogo attrae il lettore che si accosta alla *Fiaccola* dopo esser passato attraverso le vaghe suggestioni pastorali della *Figlia*, però l'opposizione apparentemente netta fra l'incipit poeticamente indeterminato della prima tragedia abruzzese e l'esasperata circoscrizione dell'avvio della seconda si ricompone quando ci si accorge che la toponomastica iperdettagliante della didascalia della *Fiaccola* si risolve in una catena di puri suoni consecutivi che annullano il loro senso oggettivo e il cumulo d'informazioni si dissolve in un fluire di mere impressioni uditive (Oliva 1992a, 83-4).

Le stigmatiche determinazioni geografiche imposte fin dal frontespizio e che si susseguono fitte all'interno dell'opera si rivelano come il portato di attente ricerche di pertinenza toponomastica condotte con gusto dall'autore e precedute da visite e sortite che gli impressero nella mente, *a latere* dei nomi, la realtà dei luoghi. A tal proposito lo strumento documentario di cui la tragedia fece largo uso è la *Guida dell'Abruzzo* (Abbate 1903) già utilizzata per la stesura della *Figlia di Iorio* e articolata in due sezioni, ove la prima presenta elementi di topografia, orografia, nonché ragguagli di arte e di storia relativi ai posti considerati; la seconda propone invece itinerari turistici. L'ampio ricorso al libro è testimoniato dal foglio nr. 5.632 rinvenuto fra le carte dell'archivio del Vittoriale diviso in due colonne parallele, rispettivamente occupate da una lista di nomi propri di persona e da un elenco di toponimi abruzzesi, desunti quasi unicamente dal testo di Abbate (cf. Ciani 1987b). D'Annunzio sfrutterà la toponomastica così rinvenuta non per adibire semplicemente un'ambientazione credibile in incipit ma anche per forgiare i nomi dei personaggi della tragedia; così ad esempio il Serparo viene battezzato con il nome di una valle (Edia) e ha per cognome il corrispettivo di un torrente (Fura) mentre a suo padre Forco è imposto un sinonimo del Fucino.

3 *La fiaccola sotto il moggio*, 3 (tutte le citazioni testuali da *La fiaccola sotto il moggio* del presente lavoro sono assunte dall'Edizione Nazionale di Imbriani 2009).

e-ISSN 2421-292X

Anche la scelta di inserire l'azione «al tempo del Re Borbone Ferdinando I» offre spunti di riflessione: si tratta del decennio anteriore al 1825 che in gennaio vide la morte del pessimo sovrano, odiato dai sudditi e reo di aver permesso l'eliminazione fisica di tanti intellettuali che erano stati fra i patrioti della Repubblica Partenopea; non è da escludere però la volontà d'adesione del poeta alle istanze meridionaliste postunitarie e alla letteratura di denuncia degli scrittori coevi del Sud che testimoniano la triste decadenza della loro terra, seguita proprio al rovesciamento dell'aristocrazia feudale e del suo prestigio secolare, incarnata alla perfezione dalla nobile famiglia dei Sangro, che abita inquieta la vecchia dimora gentilizia «dalle cento stanze» in inarrestabile dissoluzione. Viene stigmatizzato, insomma, un frangente cruciale e contradditorio della Storia che segnerà nel bene e nel male il destino socio-politico del Regno Borbonico.

Si delinea, nell'immediato, la contaminazione tra afflato mistico, ordine classico e *ludus* chiastico che caratterizza la seconda partitura drammaturgica d'ambientazione abruzzese, alla quale si aggiunge – nella caratterizzazione dei personaggi e quindi delle azioni – un gioco ulteriore e sostanziale di allusioni incrociate, antifrastiche che mettono in relazione opposta gli attanti moderni della *Fiaccola* dannunziana con quelli antichi delle *Coefore* eschilee. Tra simbologie, metafore, parabole, intersezioni, allusioni, citazioni, versificazioni arcaiche, ritualità ancestrali e studiati dialettismi si aprono e si dipanano i quattro atti tragici, sotto la tacita presunzione d'autore che, alla 'luce' di un'esegesi acuminata, ogni intellettualismo possa disvelarsi e apparire di agile lettura. Infatti, la tramatura delle ricerche storiche, folkloriche, onomastiche, archeologiche, testuali, archeotragiche e scritturali dannunziane appare fitta, anzi assai intricata.[4]

L'elenco dei personaggi, denominati secondo modalità classiche DRAMATIS PERSONAE, costituisce il terzo fondamentale elemento incipitario della partitura che esibisce nove attanti: otto presentati singolarmente e un gruppo, i manovali, che funge forse da Coro (Costa Giovangigli 1987, 211-12).

I primi tre vengono enumerati sul medesimo rigo: i Sangro, ovvero Tibaldo, il vile padrone di casa, e i suoi due figli, il debole secondogenito Simonetto e la fiera primogenita Gigliola. Sono loro che recano il nome della schiatta, discendenti *in pectore* dell'antica stirpe franco-longobarda risalita lungo il corso del fiume omonimo andando a erigere, alla metà dell'XI secolo, la mastodontica dimora gentilizia di Anversa degli Abruzzi nel comprensorio marsicano della Valle

4 La bibbia critica indispensabile all'esegesi della *Fiaccola* dannunziana è da ravvisarsi in Imbriani 2009, che costituisce, in quanto *opus magnum* di scavo tematico e critico oltre che di filologica restituzione testuale della tragedia, il paradigma bibliografico del presente lavoro nonché l'edizione di riferimento in ordine alle citazioni testuali.

Peligna.[5] L'antico palazzo, oggetto di ricamata e iperrealistica descrizione nella diffusa didascalia d'apertura dell'Atto Primo, incarna infatti in pieno l'identità, un tempo fiera, della dinastia e insieme l'immagine dell'attuale rovina:

> Appare un'aula vastissima nella casa antica dei Sangro costrutta sul dosso ineguale del monte… E il tutto è vetusto, consunto, corroso, fenduto, coperto di polvere, condannato a perire.[6]

L'ambientazione, che ospita il dramma nel suo intero svolgimento dall'alba al tramonto, così connotata è figura del totale disfacimento incombente su tutti gli abitatori, comunque degradati e condannati: nessuno infatti è risparmiato; ogni personaggio esprime un aspetto della decadenza a cui il ritratto della casa in consunzione allude.

I tre Sangro sono quindi esibiti in beffarda e antifrastica teoria, a partire dal più vile in termini morali, Tibaldo, per proseguire con la presentazione del discendente maschio, l'inetto Simonetto, e per chiudere con l'unica rampolla eroica della schiatta, che paga il fio dell'abiezione di costoro. Il nome di Gigliola infatti conclude la riga dedicata alla presentazione della stirpe decaduta, così come determinerà l'explicit della tragedia e la relativa 'catarsi impossibile', sancendo l'estinzione e la *damnatio* dell'avito casato.

Segue, nell'elenco incipitario dei personaggi, l'infido e torvo Bernardo Acclozamòra, fratellastro maggiore di Tibaldo per parte di madre, di differente lignaggio quindi, seppur pessimo a sua volta, livido rivale dell'altro per beghe economiche, per antagonismi di blasone tra opposti casati ma, realmente, per la conquista della medesima donna, Angizia, serva di casa e amante di entrambi.

La Scena terza dell'Atto Primo si apre e si consuma sul furibondo litigio che anima i 'fratellastri', come ama connotarli d'Annunzio ottenendo di evidenziare, con questo termine aspro nel suono e tenacemente reiterato nell'opera, il cattivo sangue che scorre fra i De Sangro e gli Acclozamòra. Essi sono in continuo dissidio e mascherano male il sotterraneo conflitto passionale a causa del quale hanno finito per odiare quel parziale vincolo di parentela che li costringe ad appartenersi. Gli insulti, il sarcasmo e la menzogna sorreggono l'animoso faccia a faccia abilmente tessuto dall'autore nell'atto di apertura e inquadrato in un botta e risposta che secondo Pinagli evidenzia il sadismo dell'autore «che si compiace dell'indugio crudele e del particolare ributtante» (Pinagli 1987, 77-8). Bertrando, esasperato dall'ostinazione e dagli scherni di Tibaldo che non vuole concedergli in elargizione più di un misero ducato, afferra il rivale con tutta la forza schiacciandolo a terra:

5 La dettagliata ricostruzione toponomastica si deve al saggio di Colapietra 1987.

6 *La Fiaccola sotto il moggio*, 1, 6.

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 69-90 | e-ISSN 2421-292X

T'odio,
con ogni goccia del mio sangue contro
ogni goccia del tuo
[…]
Fino
nel ventre di mia madre
tu m'hai preso il mio posto: sei venuto
dopo di me nel conio
della mia razza, tu mollume senza
scheletro, nato dal seme d'un vecchio.[7]

La tensione culmina nell'accusa velata ma eloquente che Bertrando rivolge al fratellastro, nella scena successiva, davanti alla decrepita madre («quella che è vedova due volte…»)[8] e a Gigliola, facendo scaturire sin dall'avvio della tragedia la crisi psicologica dell'uomo dilaniato dal rimorso per la morte della legittima moglie e dallo stordimento sensuale procuratogli da Angizia, sua attuale tirannica consorte e assassina della povera Contessa Monica.

Appena dopo è nominata Donna Aldegrina, la nobile, anziana e querula genitrice di Tibaldo e di Bertrando che, ad apertura di sipario, pronuncia le battute iniziali della Scena prima, evocando la casa che crolla. Ella dà il via alla tragedia come pallido riflesso di 'madre nobile' (Jandelli 2002, 429), ruolo tra i primari e di assoluto spicco nel sistema teatrale ottocentesco che vi annoverava la rappresentazione di personaggi di altissimo profilo morale, ricompresi nella rosa delle figure femminili vegliarde, sagge o eroiche, degne d'onore. Anche sulla sua identità l'autore incrudelisce per il mezzo dell'antifrasi, consegnando alla rappresentazione una matriarca fiacca per cecità morale, pavida e quindi indegna della pienezza del ruolo.

In collocazione centrale, assoluta e del tutto enfatica, spicca, nella lista introduttiva dei personaggi, in un ulteriore conato di iperdeterminazione onomastica, l'elemento canceroso della tragedia: «La femmina di Luco Angizia Fura». La posizione nucleare occupata tra le DRAMATIS PERSONAE non è affatto casuale, infatti Angizia costituisce l'ago della bilancia degli avvenimenti. È lei la perfida figura che scatena la tragedia e perpetra il *vulnus* irreparabile nella stirpe dei Sangro, dopo aver disposto l'omicidio della rivale per poterne finalmente sposare il marito, il remissivo Tibaldo. Una strategia criminale finalizzata a ottenere (da misera serva e amante del padrone, figlia di un povero incantatore di serpi del contado qual era) l'agognato blasone del casato, il potere e i privilegi dei nobili. Sovrana, in Angizia, è la pretesa di esorcizzare per sempre il recente passato

7 *La Fiaccola sotto il moggio*, 1, 3, vv. 487-9; 1, 3, vv. 491-6.

8 *La Fiaccola sotto il moggio*, 1, 3, v. 426.

e-ISSN 2421-292X

servile, e ancor prima stregonesco, ramingo e ctonio, che invece affiora continuamente, nella sua diatesi deteriore, dall'oscenità degli atti e delle parole che la contraddistinguono.

Nel rigo successivo dell'elenco sono ricomprese «Le due nutrici Annabella e Benedetta», le miti api operaie della casa che, impegnate all'ago, al telaio e al fuso, tengono apparentemente vive le tradizionali mansioni muliebri del focolare, le arcaiche usanze domestiche della terra dei Marsi tra le quali la tessitura costituisce la più sacra delle arti. Però la nobile occupazione tessile, fin troppo protratta, insistita al di là del ciclo naturale del sonno e della veglia, appare adesso l'alibi dietro il quale le due anziane nascondono le falle della propria coscienza, simboleggiate dal filo nero che si dipana dalla matassa atra. Insieme a Donna Aldegrina, le nutrici fingono di non vedere le nefandezze compiute da Angizia; cristallizzate al fuso, in attitudini da fiaba come belle addormentate, esse sono del tutto inadeguate a sostenere la verità dell'assassinio subìto, nello stesso giorno dell'anno precedente, dalla legittima padrona di casa. Le due anziane insieme alla decrepita matriarca potrebbero essere riconosciute come 'coro della tragedia', se non fosse che quella specifica compagine femminile non detiene alcuna contezza della verità, nessuna lucida percezione dei fatti, andando a perdere quindi l'alta valenza sibillina che i cori tragici detengono, di prassi, nella drammaturgia classica. Per nulla infatti esse riescono a leggere il Fato o a intuire il Destino, configurandosi come Moire o Parche senza poteri, disutili ad attingere a qualunque forma di sapienza atta a orientare Gigliola. Per questa ulteriore e triste connotazione di coro mancato, la giovane rimane quindi derelitta nel conato investigativo orientato al rinvenimento della verità sulla morte della madre e nella conseguente fallace perpetrazione dell'atto eroico, da compiersi obbligatoriamente in quella precisa data del calendario, solare e liturgico.

Se infatti per l'autore è necessario salvaguardare l'aspetto tecnico di ricomprendere l'intero svolgimento della tragedia in un solo giorno (affinché non decada la realizzazione accademica dell'unità di tempo implicata nella didascalia d'apertura) altrettanto doveroso appare attenersi alla *ratio* interna che plasma il tema del testo sull'ossessivo rimando al primo anniversario della morte di Donna Monica, in significativa corrispondenza con la ricorrenza di Pentecoste, giorno in cui lo Spirito Santo discende nella forma di lingue di fuoco, di 'fiaccole' appunto, sui discepoli (e su Gigliola, in contaminazione scritturale) per guidarli alla comprensione della verità rivelata.

Ma i versi della tragedia alludono (disturbati da un'ostinata reticenza che caratterizza tutti i personaggi della famiglia) all'atroce connivenza di Tibaldo nell'omicidio della prima moglie, motivato dalla soggezione nei confronti dell'imperiosa amante Angizia che addirittura la proclama. Già dall'Atto Primo «la femmina» getta nella mente di Gigliola il seme velenoso del dubbio: «E che farai? | Che mi potrai

e-ISSN 2421-292X

tu fare? | Sono coperta dal tuo padre. Due | siamo, due fummo», con parole ripetute poi dalla giovane, identiche, nell'Atto Secondo al colmo dell'ossessione.[9] La percezione della complicità pervade l'intera partitura drammaturgica sebbene rimanga del tutto inafferrabile la reale portata di tale criminale cooperazione: mero acconsentimento o co-azione fattiva nell'eliminazione? È infatti questa la verità negata, la fiaccola nascosta sotto il moggio, che Gigliola cerca indefessa di sollevare, in preda al delirio dubbioso, sin dal principio dello spazio tragico e che le sarà impossibile acclarare.

Annoverato nella penultima posizione tra la sfilza degli attanti, nonostante la sua identità sia tra le più suggestive della partitura abruzzese, il personaggio del Serparo costituisce il *deus ex machina* dello svolgimento anti-catartico della tragedia. Egli ne incarna l'elemento risolutore proprio per il legame identitario, sotterraneo, condiviso con «la terra d'Abruzzi» e con le sue arcane peculiarità. Inoltre rappresenta l'anello di raccordo tra i contesti arcadico e gentilizio delle due (quasi sincrone ma opposte) tragedie abruzzesi, così come congiunge socialmente e idealmente il contado favolistico e incantato della marsica con la pragmatica e disincantata nobiltà imborghesita che la governa.

Le antiche deità ctonie, preitaliche, e i loro riti continuano a vivere nella dimestichezza di Edia Fura (è questo il nome del vetusto) con le serpi, figure bifronti di male volto al bene. Agli ofidi infatti, capaci per antica natura di uccidere, venivano asportate dai serpari, con perizia millenaria, le vescicole venefiche collocate vicino ai denti, tramutandoli così in creature innocue, che rimangono testimoni ancestrali e benauguranti di una forma di pre-civiltà legata alle divinità della terra e al relativo apparato simbolico. Edia, infatti, padre naturale e legittimo della femmina di Luco, incarna il bene, la diatesi virtuosa, 'deveneficata' della genìa incantatrice dei Fura di cui la figlia Angizia rappresenta invece l'elemento velenoso e tossico, la serpe iconizzata nella ricorrente attitudine lesiva dal versante fisico e morale nonché la bestia tentatrice di Eva della *Genesi* biblica, successivamente schiacciata, nell'iconografia sacra, dal piede nudo della Vergine quale immagine sconfitta del demonio. Tale ferocia diabolica del personaggio è palese nella volontà violenta di assoggettamento dei suoi due amanti, Tibaldo e Bertrando; nell'aggressione verbale alla figliastra Gigliola; nell'attacco contro natura nei confronti del tenero padre, disconosciuto e allontanato a sassate; fino ad arrivare alla perpetrazione della *hybris* assoluta, la tracotanza dell'omicidio della rivale.

Con la figura cardinale e risolutiva del Serparo (che non a caso domina il cuore della tragedia comparendo ed espletando la sua fun-

9 *La Fiaccola sotto il moggio*, 1, 6, vv. 925-8; 2, 4, vv. 1295-6.

zione drammatica nella prima metà dell'Atto Terzo) termina l'elenco dettagliato delle DRAMATIS PERSONAE e viene presentato *in finis*, senza altre determinazioni, il gruppo de «I manovali»: una presenza apparentemente fuori luogo nel novero dei personaggi ma chiamata in causa sin dall'Atto Primo.

Già sul cominciare, tutti si appellano verbalmente ed emotivamente a quel manipolo di costruttori invisibili, di cui si ode l'alacre rumoreggiare sin dall'alzata del sipario. Ben presto l'occulta manovalanza palesa la sua valenza positiva di contrasto della consunzione con il continuo puntellare e battere: calzante allusione ai discepoli pentecostali che, animati dalle lingue di fuoco, dalle fiaccole dello Spirito, sono orientati da una *ratio* superna alla verità e al bene. I manovali rappresentano quindi, secondo Orazio Costa Giovangigli (1987, 209-18), il vero coro della tragedia; sono coloro che operano di giorno alla luce del sole e di notte rischiarati dalle fiaccole, quindi 'vedono' e conoscono la verità. Perciò il rimbombo del loro lavoro spaventa donna Aldegrina («Che è mai questa romba? | La casa crolla? [...] dalle fondamenta | scote la casa. Ora me la dirocca!»).[10] Stando alla cifra metaforica dell'esegesi, la vecchia sembra temere che la verità possa farsi strada a spron battuto, perciò istintivamente e con dire anfibolico connota negativamente coloro che puntellano la costruzione tutt'intorno, riparando con dedizione i pericolanti muri esterni. Le maestranze però non intendono interrompere neppure un istante; dovranno lavorare instancabili «dalla parte delle logge»[11] anche di notte «al lume delle fiaccole»,[12] spiega Benedetta:

> ché quella parte è tutta
> crepe e crepacci, e pende che a vederla
> fa spavento. Il pietrame
> si sgretola, si scioglie
> in sabbia, come tufo; anco il mattone,
> peggio che crudo fosse.[13]

L'allusione alla componente fetida e marcia della famiglia è lampante, così come la necessità di ripristinare l'ordine morale e materiale, di tornare a sostituire una buona volta il *cosmos* al *caos*.

Appare chiaro quindi come nel mero susseguirsi delle DRAMATIS PERSONAE sia già coagulata la tragedia per intero, presente *in nuce* con le sue potenzialità di svolgimento, influenzata in incipit dal carattere impresso ai personaggi che, laddove non sia descritto secon-

10 *La Fiaccola sotto il Moggio*, 1, 1, vv. 3-4; 1, 1, vv. 9-10.

11 *La Fiaccola sotto il Moggio*, 1, 1, v. 16.

12 *La Fiaccola sotto il Moggio*, 1, 1, v. 20.

13 *La Fiaccola sotto il Moggio*, 1, 1, vv. 21-6.

e-ISSN 2421-292X

do modalità didascaliche (ed è il caso di specie), parla attraverso la suggestione fonica dei nomi e l'assetto stesso della disposizione 'ordinata' delle parti. La prassi drammaturgica incipitaria della presentazione dei protagonisti e dei comprimari detiene quindi una funzione non solo esplicativa bensì suggestiva e attanziale.

Anche 'la casa che crolla', però, sembra avere valenza di personaggio di per sé, come presenza malata, simbolica e minacciosa: perenne e fatiscente nello stesso tempo, incarna la figura di un grosso tumore canceroso che sussiste tenacemente pur senza alcuna funzione virtuosa, per il gusto di rodere e ammalorare ogni cosa. Nell'androne polveroso, ingombro di cimeli e cumuli di vetuste pergamene documentali sparse sul mobilio imponente e sopra al pavimento sdrucito, in un'insistita atmosfera di consunzione, si odono le voci sonnolente delle vetuste nutrici che enumerano, avvilite dal rimpianto, i guasti alle cose care.

Persino le pergamene di Donna Aldegrina, che aprono l'Atto Primo cariche di polvere e sparse in disordine ovunque, hanno valenza allusiva e altro non sono che un'azzeccata citazione verghiana, ovvero le famose 'carte della lite' dei causidici fratelli Trao di gesualdesca memoria. Come la vecchia Aldegrina, anche Don Diego e Don Ferdinando nel *Mastro* cercano ossessivamente, dentro arruffati scartafacci giudiziari, pretesi torti patrimoniali subiti dalla Corona di Spagna nei secoli passati da rivendicare in tribunale; questi rappresentano l'idealistica e romantica via d'uscita, per i feudatari decaduti, dalle condizioni di miseria in cui versano con il loro stesso palazzo nobiliare di Vizzini, nel quale, esattamente come avviene per la pietosa dimora di Anversa, tutto crolla e le numerose stanze sono impraticabili, chiuse a chiave, una dopo l'altra, man mano che cedono i solai, dietro le spalle dei tristi abitatori di analoghi monumenti di mattoni decrepiti. Se nel *Mastro Don Gesualdo* a rendere irreversibile la situazione di degrado della casa blasonata era intervenuto anche il terribile incendio rivelatore della relazione illecita tra Bianca e il cugino Ninì Rubiera (decretando la fine ingloriosa della dinastia nobiliare dei Trao), nella *Fiaccola* l'uccello del malaugurio non è il fuoco bensì la voce disperata della povera zia Giovanna, pazza e rinchiusa in alto, dentro una stanza remota del palazzo. Quasi un fantasma, ripetutamente citata ma invisibile, la donna è presente in filigrana con i suoi passi tetri e le grida convulse di sepolta viva:

> Ho la pazzia negli occhi.
> Me l'ha data in contagio
> quella povera zia Giovanna, forse;
> che lassù, che lassù nella prigione
> urla, e nessuno l'ode.[14]

14 *La Fiaccola sotto il Moggio*, 1, 2, vv. 149-53.

Dirà Gigliola nell'Atto Primo. Come il canto di un mortifero corvo, quel lamento risuona a presagio della *catastrofè*. A ogni modo il tarlo mentale è a sua volta un *topos* di certa letteratura con cui d'Annunzio ama dialogare, perché anche Don Ferdinando Trao, in quel romanzo della decadenza che è il *Mastro*, è 'stralunato', poco presente a sé stesso da lungo tempo.[15] Inoltre, dal versante autoreferenziale, nel *Trionfo della morte* la zia Gioconda[16] vive nelle medesime condizioni della Giovanna della *Fiaccola*, ove pure Simonetto è imbambolato almeno quanto l'anziano Ferdinando verghiano e sarà Tibaldo a metterne in chiaro sin da subito le condizioni:

> Il mio figliolo
> Simonetto è infermiccio, ed è svanito,
> anch'egli – ahimè – di vita troppo breve.
> E se ne va la primogenitura...[17]

2 Rovesciamento degli archetipi

Il nucleo drammatico, che si delinea apertamente come geminazione del mito classico, indica chiaramente il suo archetipo per mezzo dei versi tragici in greco vergati in incipit e che evocano lapidari e tonanti, dal corpo delle *Coefore* di Eschilo, l'ineludibile necessità di Elettra e la volontà di *nemesi* che travolge Gigliola.

Lo schema antico subisce però il primo affronto di immediata evidenza nel capovolgimento impresso dal moderno trageda all'assetto della vicenda classica e le passioni, nel corso dei quattro atti, investono personaggi dai ruoli invertiti rispetto al modello della trilogia. La vittima della congiura è infatti, nella *Fiaccola*, la nobile madre di Gigliola, Monica, che fa da *pendant* ad Agamennone, ucciso dalla moglie Clitennestra e dal suo amante Egisto. La contessa abruzzese viene assassinata da Angizia, laida serva e amante del marito Tibaldo, complice passivo, irretito da questa senza scampo nell'arsura sensuale che lo getta nella totale abulia. Simonetto, il fratello minore di Gigliola, erede maschio dei Sangro, condannato all'inazione da una malattia ematologica che lo prostra fisicamente e ne corrode la volontà, si configura quindi come antifrastico, inetto e impotente rovesciamento contemporaneo di Oreste.

---

15 Sulla tipologia caricaturale dei fratelli Trao nel *Mastro Don Gesualdo*, vedi Oliva 1992b, 59-72.

16 Vedi Imbriani 2009, LVII, ove compare anche la menzione di un dato autobiografico dannunziano: l'esistenza di una Zia Rosalba in famiglia, sovrapponibile al personaggio di Giovanna, documentata nel *Libro segreto*.

17 *La Fiaccola sotto il Moggio*, 1, 3, vv. 570-3.

e-ISSN 2421-292X

Gigliola, come detto, è incorniciata dalle figure delle due nutrici e della nonna paterna, sagome 'cieche' che si rifiutano di 'vedere' quel che è palese: lo scandalo morale che travolge i Sangro e ne sferza la coscienza ostinata in una vile dimensione di comodo avulsa dal reale. L'unica quindi a tenere gli 'occhi spalancati' sulla corruzione che ha invaso la casa e sul conseguente delitto perpetrato tra quelle mura pericolanti da ogni parte (metafora sibillina della fine incombente della stirpe) è proprio la fanciulla che 'vede tutto' con chiarezza, con sforzo esasperato di conoscenza. Nulla infatti sfugge al suo sguardo: la consunzione del palazzo, l'inettitudine di Simonetto e la malattia del suo sangue (chiaro segno d'estinzione), la viltà colpevole del padre e anche la torbida tresca intrapresa da Angizia persino con il cognato Bertrando, consumata nell'ombra delle più remote stanze del decrepito abituro gentilizio; ma le sono chiare anche le armi offerte per l'ideale vendetta, individuate nel crinale dei capelli, utile a trafiggere l'assassina, e nel veleno delle serpi dell'incantatore, perfetto per darsi la morte.

Nel testo, il campo semantico del 'vedere' è sovrano e la fonte scritturale di Luca, che mette in stretta correlazione il chiarore prodotto dalla fiaccola con l'organo della vista, appare privilegiata rispetto alle altre due. L'evangelista 'medico' infatti predica l'analogia simbolica tra lucerna e occhio e la corrispondenza fisiologica tra salute e luce: «La lucerna del tuo corpo è l'occhio. Se il tuo occhio è sano, anche il tuo corpo è tutto nella luce; ma se è malato, anche il tuo corpo è nelle tenebre» (*Luca* 11,34). E il *visus* di Gigliola non è sano, infatti vede il male ma non riesce a cogliere la verità e il suo corpo ripiegherà nell'ombra della morte, come avverrà presto per tutti: Angizia, Simonetto, Tibaldo…

La protagonista, le cui palpebre sono annullate dall'orrore per l'assassinio della madre e dal ribrezzo per la presunta complicità del padre («Tutto ho veduto, veggo. | Non ho più ciglia; sono senza palpebre; | gli occhi miei non si serrano | più, non battono più. | Veggo terribilmente»),[18] porta avanti lucidamente il disegno di vendetta dell'innocente e, sottratto il sacchetto serrato dalla «cordella» verde al Serparo, genitore ripudiato dell'assassina, vi introduce le mani cercando il morso letale degli ofidi. L'eroina, condannata oramai a morte, con il veleno in circolo, barcollante, raggiunge nelle sue stanze la femmina di Luco per ammazzarla ed espiare finalmente il sacrificio di donna Monica con il sangue della rea, così da abbandonarsi all'estremo, venefico spasmo ma presto realizza, in un parossismo di disperazione, sgomenta, che la serva è già stata freddata, soppressa da appena qualche istante per mano dell'indegno padre.

L'Elettra moderna rovina morente, vittima di una 'catarsi impossibile', sconfitta nel suo legittimo desiderio di vendetta, sul genitore

18 *La Fiaccola sotto il Moggio*, 1, 5, vv. 683-7.

prostrato a terra dal peso dell'atto usurpato alla figlia e dal rimorso per le conseguenze della propria corruzione morale che neanche l'estrema assunzione di responsabilità riesce a mondare. Gigliola quindi è di nuovo avvolta nell'ombra dalla quale aveva cercato di uscire, luogo privilegiato della dimensione tragica del dramma. Quell'ombra malata evocata nel *Vangelo* di Luca è anche la perenne dimora della 'decrepita adolescenza' di Simonetto, del tutto incapace di seguire la sorella alla scoperta della luce. Infatti il tentativo di quest'ultima di attuare coerentemente la ritualità tragica del gesto purificatore, rivelando brutalmente al pavido fratello la verità sulla morte della madre, lo travolge e lo getta in preda al prorompere della volontà vana, in balìa di velleità titaniche, di conati altisonanti d'azione che presto ripiegano in una penosa confessione di impotenza e nel ritorno al compiacimento della propria paralizzante debolezza. Egli, malato nella volontà quasi più che nel corpo emofiliaco, non può nulla anche a fronte dell'atroce verità rivelata. La sua inettitudine si staglia lapidaria ed è soltanto adesso che Gigliola, sicura dell'inattuabilità del gesto catartico da parte del fratello, larva dell'eroe tragico Oreste, si ritiene finalmente legittimata ad agire in prima persona.

Lo scacco subito dalla tragedia è allora lampante: nel mito classico il gioco delle parti è lineare; l'universo dei valori è nitido e l'azione eroica riesce sempre a ristabilire l'ordine cosmico alterato dalla *hybris* dell'uomo che vuole superare i limiti. Nel dramma dannunziano invece la disarmonia incombe nel corpo tecnicamente perfetto della tragedia e il percorso catartico è contraddetto, annullato, reso impossibile dalla moderna complicazione dei sentimenti. La tragedia abruzzese è decostruita dall'ambiguità dei pensieri e delle azioni che vi si realizzano e, devastata dalle contraddizioni, approda alle suggestioni del teatro dell'assurdo, rinnegando la logica classica delle passioni del tutto improponibile nel turbinìo fosco dell'anima moderna.

La purificazione, perseguita con lucidità da Gigliola, è tentata nebulosamente anche da Tibaldo che giunge per primo all'atto liberatorio, producendo però una beffa fatale ai danni della figlia, le cui sole mani, davvero degne, avrebbero potuto compiere a ragione il sacrificio necessario per lavare l'onta dell'assassinio dell'amata madre. Invece il gesto paterno, insozzato da molte colpe, ma soprattutto dall'ambiguità della connivenza con Angizia, ha inopportunamente nullificato l'eroismo puro di Gigliola che muore invano;[19] il pusillanime, infatti, in preda a un impeto inconsueto e imprevedibile, volto al ristabilimento dell'ordine morale con l'eliminazione della perfida depositaria della verità, ha aggiunto delitto a delitto insabbiandola per sempre ed escludendo di conseguenza ogni possibilità di verifica

19 Per l'inutilità del sacrificio di Gigliola e il concetto di impossibilità del tragico borghese, cf. Davico Bonino (1981).

e-ISSN 2421-292X

sul suo grado di complicità. Il rito espiatorio, usurpato, non produce quindi purificazione alcuna, bensì sconvolge la linearità classica del piano di Gigliola a garanzia dell'ambiguità eterna, determinando il totale degrado morale della schiatta e, in piena antitesi con il prototipo greco, il trionfo della corruzione e dell'*adikìa*.

D'Annunzio oltretutto smentisce palesemente il genere antico preso a modello quando dalla sua drammaturgia prende vita una forza inarginabile: il sesso, terribile Fato dei moderni, maledizione già responsabile di aver infranto l'idillio pastorale evocato nella prima tragedia abruzzese e che adesso, implacabile, semina morte anche fra i Sangro, invischiati nella colpa dell'*eros* ossessivo e sregolato. Il Fato della *Fiaccola*, con i suoi effetti, si distanzia enormemente dalla *moira* greca che, per quanto avversa e accanita, vede sempre realizzato il trionfo dell'eroe; qui invece nessuno sforzo eroico riesce vittorioso: il sesso fatale è sovrano, invincibile e mortifero. Le lingue di fuoco della Pentecoste non scenderanno più a propiziare il sacrificio della giovane erede dei Sangro e a ogni modo non sarebbe potuto accadere, poiché l'afflato religioso di Gigliola si spoglia di ogni connotazione cristiana e mostra il segno di una morale inversa. Il misticismo delle sue espressioni, mutuate dalla sfera del sacro, si collegano alla religione antica del pagano dovere filiale della vendetta. Tale volontà arcaica di rivalsa tenta la nobilitazione, nella coscienza del personaggio, per il mezzo delle formule del rituale cattolico, della testualità scritturale che però appaiono mere sovrastrutture, poiché Gigliola non prova pietà alcuna, non conosce rassegnazione né carità e soprattutto non concepisce il perdono cristiano ma pretende la punizione esemplare, la cui perpetrazione è osservata come un «dovere sacro». Oltretutto il *sema* del nome della fanciulla: la purezza del giglio, di alta pertinenza simbolica in ambito cattolico, si insozza del suo proprio sangue, portato scandaloso del suicidio, azione inaccettabile e tra le più sacrileghe a livello dottrinale.

3 Personaggi chiave

Oltre Gigliola, sconfitta secondo gli schemi della logica classica, il personaggio più rovinosamente abbattuto dalla forza cieca dell'arsura carnale, il citato Fato di moderna fattura, è proprio Tibaldo. Egli è il primo a essere nominato tra i Sangro nell'elenco frontespiziale con il palese intento di sminuirne la dignità di capofamiglia mediante antifrasi di valenza semiotica. La volgarità delle parole e degli atteggiamenti costituisce la sua referenza primaria, sottoposto all'attenzione immediatamente, nel primo atto tragico, nella trista scena del litigio ove riceve la tremenda accusa di uxoricidio da parte di Bertrando.

Egli si sente all'improvviso addosso tutto il peso della colpa che da un anno gli aleggia intorno, evocata dai silenzi dei famigliari. Adesso

il misero patriarca è di fronte a Gigliola furente e pietosa allo stesso tempo, implacabile nella lapidarietà dei suoi quesiti, martellante per la coscienza dell'uomo che la sfugge obliquo e vergognoso, ora offeso ora penitente; la fanciulla lo vede temporeggiare, aggirare l'ostacolo, rispondere a domande con domande mai deciso, mai chiaro. Il personaggio diventa l'emblema dell'ambiguità poiché 'ha rimosso': in ossequio alla sua vigliaccheria si sforza disperatamente di cancellare dalla psiche la complicità nell'uccisione di Donna Monica. In lui il coraggio è svilito fino al punto di non voler sostenere la consapevolezza e nemmeno il ricordo dell'eliminazione compiuta con Angizia. Allora si colpevolizza, si getta ai piedi della figlia per essere calpestato, ammette la sua abiezione, ma esclusivamente riferita all'asservimento sensuale con il quale l'amante lo schiaccia e da cui egli non sa e non vuole liberarsi. Tibaldo si scusa per avere imposto come padrona una sguattera; promette di andare via di casa perché è incapace di scacciarla però allontana recisamente da sé ogni contezza dell'assassinio; svuota la mente da reminiscenze sanguinarie e, candidamente, a Gigliola che lo interroga sulla 'verità': «Sai la verità? | [...] Chi la fece morire? | La verità!»,[20] replica svanito e trasognato: «non fu | la sorte iniqua?? la percossa cieca?».[21]

Il padre, nel dialogo con Gigliola, nell'ambiguo flusso di domande retoriche e di lamenti sapientemente volti a impietosire, ritrova però qualche accento della nobiltà tramontata; egli, seppure abbrutito dalla miseria morale (oltre che economica), fa riemergere una soavità di toni che svela l'influsso dell'antico retaggio cortese e la sopita capacità di alti sentimenti ispirati dalla presenza della figlia, dalla stima per lei e dal desiderio di placarne l'afflizione. Si è delineato a questo punto un secondo Tibaldo (Pinagli 1987, 80-1), profondamente diverso da quello inquadrato nella scena dell'alterco con Bertrando ove si era rivelato viscido, sinistro, mentitore e irridente quanto quest'ultimo, inferiore al fratellastro soltanto nell'aggressività fisica a cui, pur volendo, non può fare ricorso per la malattia cardiaca e la conseguente mollezza che lo sovrastano. L'animo di Tibaldo nobilitato dalla vicinanza di Gigliola si troverà nella Scena quarta dell'Atto Secondo a sostenere anche la tacita accusa della madre e ad arginarne la tragica disperazione. Egli la trattiene, ne elemosina lo sguardo, vuole da lei il verdetto sulla colpevolezza, pretende, prostrato, la verità che ha smarrito e proprio adesso, alla presenza di Donna Aldegrina, raccattando le forze, annuncia il proposito estremo: eliminerà Angizia! E mentre le sue parole si dileguano nell'atmosfera incredula giunge la voce irosa della femmina di Luco; alla sua comparsa affiora di nuovo l'odio sulle labbra dell'uomo che torna a perdere, nel gorgo delle minacce, ogni parvenza di nobiltà, appellandola come cagna.

20 *La fiaccola sotto il moggio*, 1, 5, v. 752; 1, 5, vv. 756-7.

21 *La fiaccola sotto il moggio*, 1, 5, vv. 757-8.

e-ISSN 2421-292X

Fra i livori malcelati degli ignobili abitanti della casa, la giovane protagonista si muove affrescata con efficacia dalle parole di Annabella come preda di una frenesia deambulatoria, incapace di stare ferma, curva per il peso del cuore. Ella prepara la vendetta meditata a lungo, che deve essere consumata come un rito proprio quel giorno, entro la Pentecoste, anniversario dell'uccisione; la fanciulla entra in scena nell'Atto Primo in gramaglie, pallida e affannata, con gli occhi allucinati; l'ossessione le si è impressa sul volto, ne ha alterato la voce; la giovinezza sembra sfiorita ancor prima di sbocciare.

L'autore, nella *Fiaccola*, meraviglia per la conoscenza specialistica della disciplina medica che esibisce nel dar vita alle sue figure; lascia trapelare la suggestione del *Vangelo* di Luca ma soprattutto la lezione positivista calibrando nude descrizioni della fisiologia del moderno male psichico che affligge l'eroina tragica. Gigliola infatti somatizza il dolore subìto alla gola dalla madre, 'decapitata' con l'inganno dal coperchio del cassone, il mastodontico baule della sua camera, fattole scivolare addosso da Angizia con l'inganno; patisce la sensibilità isterica della piaga materna in un punto metaforico del collo «d'intorno al respiro»; soffre di allucinazioni visive; avverte dappertutto la sagoma, l'ombra di colei che l'ha generata e sembra trascinarsi addosso anche la pazzia della zia Giovanna, rinchiusa al piano superiore, che grida agghiacciata nel terrore di un fantasma plasmato dal puro delirio della sua mente.

L'eroina è comunque lucida, anzi le sue facoltà sono potenziate e dosa all'occorrenza ironia e finzione; è capace di simulare persino il delirio per ottenere rivelazioni dalla nonna paterna e poi si finge placata, rassegnata a soprassedere appena si accorge di averla allarmata inutilmente; anche con Tibaldo sfrutta a fondo un'abilità d'indagine con cui lo incalza senza concedergli respiro. Ma Gigliola assume il massimo rilievo, svelata in tutta la sua determinazione, quando si confronta con Angizia Fura, la deuteragonista, l'altro motore della vicenda. Opposte faccia a faccia, sostengono un agone senza esclusione di colpi; sorprendentemente si minacciano, si rivelano ugualmente determinate a liberarsi l'una dell'altra. Gigliola esprime il suo disprezzo verso quella che continua a chiamare 'femmina', senza concederle dignità umana: già prima che appaia la descrive come usurpatrice del ruolo di padrona, evocandone la prorompente e oscena sensualità nell'immagine cristallizzata delle carni sudice, sferzate dal vento che la ingiuria mentre attende ai suoi compiti servili.

Di fronte alla matrigna, Gigliola sfodera una sicurezza inoppugnabile mentre quella oppone con decisione il suo nuovo potere, fronteggiando la rivale con tono incrollabile, sfidandola in un lapidario botta e risposta mentre con uguale odio si provocano utilizzando a turno le stesse parole, dando vita a un irritante poliptoto: «e tu mi guardi»

e-ISSN 2421-292X

«Ti guardo» «Eccomi. Guardami» «Ti guardo».[22] Nessuna reticenza intercorre quindi fra le due antagoniste che esprimono logiche in assoluto contrasto: la materialità, l'opportunismo e la convenienza contro la coerenza, l'idealismo e la brama di assoluto. Il personaggio di Angizia è connotato linguisticamente mediante brachilogie, interrogazioni reiterate che rivelano una donna violenta e astuta, diabolica conoscitrice dell'arma della seduzione. Il linguaggio di Gigliola, fuori dello scontro verbale diretto, si eleva invece su un piano ben diverso: distante dalla sboccata materialità dell'antagonista, si colora di espressioni evangeliche, di suggestioni bibliche che ritornano nelle parole simboliche del Serparo con il quale la giovane condivide una profonda identità spirituale. L'eroina produce un dire metaforico, intessuto di raffinatezze e preziosismi; muove i pensieri nella dimensione del simbolo: «ho una fiaccola rossa | nascosta sotto il moggio, | sotto un moggio vecchissimo nascosta | che non misura più […] Entro i cerchi di ferro rugginoso | ha le doghe sconnesse».[23] La metafora della fiamma, che deve illuminare la verità una volta sottratta all'ombra del vecchio recipiente malandato (primaria raffigurazione simbolica della casa decrepita), è pronunciata inutilmente dall'eroina che sarà costretta invece a rovinare nell'ombra più oscura, sconfitta, dopo aver invocato che tutte le fiaccole accese sul sepolcro della madre vengano spente per sempre, in un estremo impeto di coerenza, dato che la verità è oramai inattingibile.

Nel lucido piano di vendetta si impone, quale *deus ex machina*, il Serparo,[24] l'elemento risolutore della tragedia. Egli si insinua nella vicenda, in sordina, menzionato già da Benedetta nella scena iniziale dell'Atto Primo, al verso 113, come presenza che si aggira intorno alla casa… Però si palesa fisicamente con 'entrata ritardata' soltanto nell'Atto Terzo, dietro le apparenze di figura marginale di folclore inserita per gratificare il gusto dell'esotico che animava il pubblico del tempo. Quantomai utile, invece, a dipanare la matassa tragica e a imprimere al dramma una seppur obliqua risoluzione, l'incantatore di ofidi si aggira timoroso intorno al palazzo signorile dei Sangro nella speranza di intravedere l'ingrata che ormai, sposata a un nobile, ha rinnegato i vecchi genitori e che per scacciarlo non esiterà a lapidarlo, senza alcuna pietà filiale, ferendolo alla mano. Questi infatti esibisce un abito pittoresco, il consueto vestimento dei serpari, di cui Angizia si vergogna e che risulta descritto con dovizia di particolari in una lettera dell'autore al Caramba: «questo silenzioso incantatore porta un cappello a falde spioventi, intorno al quale sono

22 *La fiaccola sotto il moggio*, 1, 6, vv. 901-3.

23 *La fiaccola sotto il moggio*, 1, 2, vv. 320-4; 1, 2, vv. 326-7.

24 Sull'argomento inerente serpi, serpari e arte dell'incanto, oltre che al classico De Nino 1879-97, vedi Di Nola 1976 e Profeta 1995.

e-ISSN 2421-292X

avvolte le spoglie delle serpi, quelle lunghe e trasparenti guaine che le serpi gettano mutando pelle. La giubba è color fuliggine, i pantaloni sono corti... L'uomo reca in mano un bastone crociato da cui pende un quadretto di San Domenico» (Ronconi 1989, 39) e porta con sé dei sacchetti villosi di pelle caprina, contenenti le bestiole da incanto, serrate da cordicelle colorate. L'autore ripone molte speranze nella buona riuscita della figura del Serparo e nella suggestione provocata sulla platea dall'evocazione del rito dell'incanto, archetipo già vivo nei culti ctonii dell'Asia Minore e che continua a trovare in Abruzzo la sua linfa vitale (Dodds 1978, 330 nota 1). Soccorso amorevolmente e consolato da Gigliola, al povero vecchio viene però sottratto il fagotto con le serpi proprio dalla fanciulla, determinata a morire del loro veleno, eroicamente, dopo aver vendicato la madre; ma il piano subisce lo scacco della sorte avversa. Tutto è vano quindi e in explicit di tragedia campeggiano il sacrifico inutile della giovane vita e la beffa della catarsi negata.

Antonio De Nino, l'amico sulmonese di d'Annunzio, costituisce una fonte inesauribile di notizie sul folclore e sulle tradizioni popolari abruzzesi e proprio da un suo articolo, apparso nel 1889 sulla *Rivista di Lettere e Arti* dal titolo «Le serpi di Cocullo ed un nuovo quadro di Michetti», il Vate apprende i particolari della pittoresca processione cocullese di San Domenico, protettore degli incantatori e guaritore dai morsi dei rettili e dalle malattie dei denti, la cui statua votiva sfila il primo giovedì del mese di maggio ricoperta di serpenti vivi, attorniata dalla folla dei devoti per le strade di Cocullo. Durante la processione, di chiara derivazione pagana, gli intervenuti afferrano gli ofidi, li sollevano e li avvicinano al viso con disinvoltura come è ritratto nel quadro di Michetti *La processione delle serpi*, realizzato nel 1900, che costituisce l'altro polo d'ispirazione sul tema. Sembra infatti che entrare in contatto con quelle creature, maneggiandole, procuri una profonda suggestione religiosa, una sorta di invasamento mistico in virtù dell'arcaica credenza secondo la quale il serpente partecipa della natura divina, incarna le anime dei morti e ha la facoltà di conoscere l'avvenire (Dodds 1978).

L'incantatore dannunziano profonde un linguaggio dal suono antico, carico delle suggestioni e degli echi del dialetto che di tanto in tanto lambisce il sacro. Gli accenti liturgici accarezzati da Edia si fondono, nella sua figura, in un ossimoro logico che accosta le valenze opposte compendiate nel simbolo del serpente, ovvero l'antica consapevolezza mediterranea della sua profonda partecipazione all'essenza della terra, all'eternità ctonia dalla quale ha assorbito fecondità e sapienza unitamente però alla notazione diabolica attribuitagli dal racconto biblico della *Genesi* e dalla cultura cristiana, che vi hanno riconosciuto l'incarnazione perversa della colpa. Il tono epico-sacrale con il quale Edia pronuncia la 'maledizione ereditaria' connotata di infallibilità dalla desolata genuflessione della destinataria, la fi-

glia snaturata, ne svela l'essenza: l'assoluto. Egli non è partecipe della storia, della dimensione catastrofica che avvolge ogni altro personaggio della tragedia ma ne intuisce gli aspetti, ne prevede gli esiti devastanti provocati dall'odio; il suo spirito rimane alieno dalle contingenze in quanto alito della natura. Alcune sue parole inoltre sono desunte dal dialetto, appena sfiorato da d'Annunzio, come il tenero *cìtola* mediante il quale viene apostrofata Gigliola (figlia d'elezione) e che, da solo, riesce a evocare tutto un mondo.

L'eloquio del Serparo, dai toni soavemente poetici, costituisce il punto di passaggio dal linguaggio denso d'immagini della *Figlia di Iorio* a quello scarno, anti-lirico della *Fiaccola*, scandito in versi endecasillabi liberamente alternati a settenari, spezzati con frequenza estrema da netti *enjambements*; ne risulta un verso rotto, acusticamente prosastico, quasi parlato. La scelta di rinunciare a produrre flussi intrisi di poesia s'inserisce in un preciso disegno artistico dell'autore, condotto in diffrazione con quanto appena compiuto nella poeticissima saga pastorale: «Scrivo una nuova tragedia, per liberarmi da me stesso. Mi sforzo di dare a queste persone un ritmo diverso da quello che regola il mio respiro. Un tale esercizio rude mi prepara – pel prossimo ritorno al romanzo – uno spirito nuovo»,[25] indicando nella *Fiaccola* un saggio di transizione dal teatro di poesia al testo prosastico, tenendo conto peraltro anche della 'predisposizione' del canovaccio a fini operistici (Imbriani 2009, XLV) che avrebbe richiesto un allestimento lirico *ad hoc* distante dalle mere esigenze estetiche dell'autore e attinente a un andamento versificatorio molto ordinato e simmetrico. Del resto, com'è chiarito nel prezioso saggio introduttivo all'Edizione Nazionale della *Fiaccola*, «Dalla vicenda creativa alla rappresentazione»,[26] le prime indiscrezioni d'autore sulla tragedia di Anversa l'annunciavano in prosa, ma l'«esercizio rude» di depoetizzare il testo tragico riesce a metà, procurando un lavoro dai pur gradevoli connotati che lascia però intravedere un concetto di letteratura intesa come accademico esercizio di stile ove la creatura artistica, pur preziosa, è subordinata alla riaffermazione arcaizzante di un canone.[27]

25 Vedi *Lettera a Ferdinando Martini* del 26 gennaio 1905 (Rossi 1984, 47).

26 Imbriani 2009, XXIX-LXXXIII. *La Fiaccola* venne rappresentata per la prima volta al Teatro Manzoni di Milano, la sera del 27 marzo 1905, dalla Compagnia di Mario Fumagalli che interpretava Tibaldo, con Teresa Franchini nei panni di Gigliola e Gabriellino d'Annunzio nella parte di Simonetto (cf. Imbriani 2009, LXX).

27 Nella redazione del presente saggio si sono rivelati indispensabili alla ricostruzione contestuale, rispetto al tema specifico del lavoro, anche: Andreoli 2006; Bertazzoli 2004; Bosisio 2000; Canfora 1986; Cimini 2004; Giammarco 2005; Oliva 2002; Paratore 1966; Scrivano 1988; Silvestri 1990; Ulivi 1988 e Valentini 1992, di cui si forniscono le estensioni in bibliografia.

Bibliografia

Abbate, E. (1903). *Guida dell'Abruzzo*. Roma: Club Alpino Italiano.
Andreoli, A. (2006). «Dalle serpi alla Pentecoste: l'origine della *Fiaccola sotto il moggio*». *Quaderni del Vittoriale*, 3, 9-37.
Bertazzoli, R. (a cura di) (2004). *La figlia di Iorio*. Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio. Verona: Il Vittoriale degli Italiani.
Bosisio, P. (2000). *«Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...». Teresa Franchini: un'attrice per d'Annunzio*. Roma: Bulzoni.
Canfora, L. (1986). *Storia della Letteratura greca*. Roma-Bari: Laterza.
Ciani, I. (1987a). «Dalla fiamma alla serpe. Sulla genesi della *Fiaccola sotto il moggio*». Tiboni, Rapagnetta, Russo 1987, 5-29.
Ciani, I. (1987b). «Materiali per la *Fiaccola sotto il moggio*». *Rassegna dannunziana*, 6, 12, I-XIV.
Cimini, M. (a cura di) (2004). *Carteggio D'Annunzio – Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
Colapietra, R. (1987). «Di Sangro e Acclozamòra tra invenzione e realtà in d'Annunzio». Tiboni, Rapagnetta, Russo 1987, 123-47.
Costa Giovangigli, O. (1987). «Alcune note per l'interpretazione scenica della *Fiaccola sotto il moggio*». Tiboni, Rapagnetta, Russo 1987, 209-18.
D'Annunzio, G. (1904). *La figlia di Iorio*. Milano: Treves.
D'Annunzio, G. (1905). *La fiaccola sotto il moggio*. Milano: Treves.
Davico Bonino, G. (1981). «La tragedia dell'inutile furore». Davico Bonino, G. (a cura di), *Gabriele d'Annunzio: La fiaccola sotto il moggio*. Milano: Mondadori, 1-50.
De Nino, A. (1879-97). *Usi e costumi abruzzesi*. Firenze: Barbèra.
Di Nola, A.M. (1976). *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*. Torino: Boringhieri.
Dodds, E.R. (1978). *I greci e l'irrazionale*. Firenze: La Nuova Italia.
Giammarco, M. (2005). «Verso la riscrittura del tragico: *La fiaccola sotto il moggio*». Giammarco, M., *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di d'Annunzio*. Roma: Carocci, 145-67.
Imbriani, M.T. (a cura di) (2009). *Gabriele d'Annunzio: La fiaccola sotto il moggio*. Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio. Verona: Il Vittoriale degli Italiani.
Jandelli, C. (2002). *I ruoli nel Teatro italiano tra Otto e Novecento*. Firenze: Le Lettere.
Oliva, G. (1992a). «L'invenzione dei luoghi nella *Figlia di Iorio*». Oliva, G., *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*. Milano: Mursia, 80-92.
Oliva, G. (1992b). «Sulla tipologia del personaggio. I fratelli Trao». Oliva, G., *La scena del vero. Letteratura e teatro da Verga a Pirandello*. Roma: Bulzoni, 59-72.
Oliva, G. (2002). *Interviste a d'Annunzio 1895-1938*. Lanciano: Carabba.
Paratore, E. (1966). *Studi dannunziani*. Morano: Napoli.
Pinagli, P. (1987). «Tibaldo e Bertrando». Tiboni, Rapagnetta, Russo 1987, 71-91.
Profeta, G. (1995). *Lupari, incantatori di serpenti e santi guaritori nella tradizione popolare abruzzese*. L'Aquila: Japadre.
Ronconi, L. (a cura di) (1989). *G. D'Annunzio. La scena del Vate = Catalogo della mostra*. (Museo teatrale alla Scala di Milano, 6 dicembre 1988-4 febbraio 1989). Milano: Electa.

e-ISSN 2421-292X

Rossi, A. (1984). «Martini e D'Annunzio: politica, editoria, lingua nell'Italia unita». *Poliorama*, 3, 30-49.
Scrivano, R. (1988). «*La figlia di Iorio*. *La fiaccola sotto il moggio*». *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte = Atti del XI Convegno Internazionale di Studi Dannunziani* (Pescara, 9-14 maggio 1988). Pescara: Centro Nazionale di Studi dannunziani, 533-43.
Silvestri, R. (a cura di) (1990). *Edoardo Boutet e la società teatrale italiana fra Otto e Novecento. Carteggi inediti*. Premessa di G. Oliva. Chieti: UDSU.
Tiboni, E.; Rapagnetta, M.; Russo, U. (a cura di) (1987). *La fiaccola sotto il moggio = Atti del IX Convegno Internazionale di Studi Dannunziani* (Pescara-Cocullo, 7-9 maggio 1987). Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani.
Ulivi, F. (1988). *D'Annunzio*. Milano: Rusconi.
Valentini, V. (1992). *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*. Milano: FrancoAngeli.

e-ISSN 2421-292X

e-ISSN 2421-292X

Archivio d'Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

Gli incipit nelle opere francesi di d'Annunzio

Paola Martinuzzi
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This paper focuses on the incipit of d'Annunzio's plays written in French and first staged on French theatres. It analyses on one hand the thematic and structural link between the first scene of the play and the dramatic development and, on the other, the correspondences with French theatrical poetics.

Keywords Incipit. France. Drama. D'Annunzio. La Ville Morte. Le Chèvrefeuille. Le Martyre de Saint Sébastien. La Pisanelle.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-03-08
Accepted 2021-05-18
Published 2021-10-21

Open access

Citation Martinuzzi, P. (2021). "Gli incipit nelle opere francesi di d'Annunzio". *Archivio d'Annunzio*, 8, 91-108.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/005

1 Introduzione

In questo articolo metteremo brevemente a confronto gli incipit delle opere teatrali dannunziane che hanno avuto la loro prima rappresentazione in lingua francese in Francia: *La Ville morte*, *Le Martyre de Saint Sébastien*, *La Pisanelle, Le Chèvrefeuille*. Il loro essere state concepite o tradotte in lingua francese non è naturalmente senza rapporti con la coeva produzione d'oltralpe: anche nei modi in cui si realizzano gli incipit emergono infatti linee che riconducono a essa.

Pur nella diversità delle forme sceniche e di linguaggio, possiamo trovare fra le quattro *pièces* dannunziane che prendiamo in esame, alcuni punti comuni poetici propri dell'autore. Primo fra tutti la scelta di porre all'inizio del Primo Atto l'anticipazione del nucleo drammatico fondamentale, attraverso una sua rifrazione, che investe anche personaggi diversi dai protagonisti. Gli spettatori sono immersi nell'azione, che inizia *in medias res* senza una fase espositiva del dramma; la catastrofe finale è già sottesa, racchiusa e preannunciata nell'esordio.

Dal punto di vista della messa in scena, invece, le opere appartengono a repertori teatrali differenti e sono in relazione con diversi orizzonti estetici. Quelle rappresentate allo Châtelet di Parigi grazie agli artisti dei Ballets Russes presentano un incipit corale con ipertrofia degli elementi sonori e visivi, mentre le altre due, date al Théâtre de la Renaissance con la direzione e interpretazione di Sarah Berhardt e sulla scena tendenzialmente antinaturalista della Porte Saint-Martin, si collocano sin dall'esordio in una intensa dimensione intima.

2 La musicalità delle rifrazioni nella *Ville morte*

La tragedia *La città morta* / *La Ville morte* è composta in italiano fra il settembre e il novembre 1896 (Andreoli in d'Annunzio 2013, 1: 1081); viene subito tradotta dall'amico Georges Hérelle (Cimini 2004, 430-43) e vede il suo debutto al Théâtre de la Renaissance il 21 gennaio 1898. L'azione prende l'avvio non con il dinamismo di una tragedia già in atto, ma con una sospensione, nella villa che si affaccia sullo spazio inospitale, invaso dalla polvere e dall'arsura dell'Acropoli micenea. Questa angosciosa sospensione è ottenuta, al levarsi del sipario, grazie al contrasto fra la luce accecante esterna, il biancore dei reperti e delle sculture che occupano la stanza e la cecità di Anne, che ascolta Blanchemarie.[1]

1 Nella edizione della *Ville morte* nel volume *Les Victoires mutilées* (Paris, Calmann-Lévy, 1903; 1921), Blanchemarie muta il suo nome in Hébé, la dea della giovinezza, protettrice delle giovani spose.

La giovane sta leggendo il terzo stasimo del Coro e la risposta di Antigone, nella tragedia sofoclea. Per una fatale corrispondenza tra un passato mitico e un presente immerso in una temporalità sospesa, anche Blanchemarie morirà prima di potersi sposare, come Antigone. E premessa comune alle due storie tragiche è l'affetto profondo tra sorella e fratello, in d'Annunzio declinato nel legame incestuoso che matura entro Léonard. Come l'eroina greca, anche la giovane sorella dell'archeologo celebrerà delle nozze funebri con Acheronte, quando sarà immersa da Léonard nelle acque della fonte Perseia. L'anticipazione-rifrazione della scena tragica finale che avrà per vittima Blanchemarie, è contenuta nella lettura della prosa ritmica dell'*Antigone*; essa costituisce la battuta iniziale dell'opera e il primo verso pronunciato dal personaggio è riportato in greco nell'epigrafe del volume. Sulla scena della Renaissance, l'interprete era Blanche Dufrêne, che affianca già da alcuni anni la Bernhardt e che interpreterà un repertorio simbolista, a partire dalla *Médée* di Catulle Mendès nell'ottobre del 1898.

BLANCHEMARIE *lisant*
Éros invaincu au combat,
Éros, qui précipites les fortunes,
qui sur les tendres joues
de la vierge te postes en embuscade,
qui te transportes au delà des mers et dans les étables agrestes !
Et nul ne peut te fuir, ni d'entre les Immortels
ni d'entre les hommes éphémères ; et quiconque t'éprouve est plein de fureur.
Les esprits dévoyés des justes,
c'est toi qui les pousses à la ruine ;
et c'est toi aussi qui as provoqué
à cette lutte les hommes du même sang.
Le clair charme des yeux d'une épouse
au beau lit triomphe sur les grandes lois.
Invincible, la déesse Aphrodite se joue de tout.
Et voici que déjà moi-même, à ce spectacle,
je suis emporté hors des lois ;
et je ne puis retenir plus longtemps les sources des larmes,
quand je vois s'avancer cette Antigone
vers la couche qui assoupit tout.

Antigone :
Voyez-moi, ô citoyens de la terre paternelle,
entrer dans le dernier
chemin, regarder la dernière
splendeur du soleil ;

> et ensuite, – jamais plus ! Hadès qui assoupit tout me conduit vivante
> au rivage de l'Achéron
> sans que j'aie connu les noces.
> Jamais l'hymne nuptial
> ne m'a chantée ; car j'épouserai l'Achéron.
> *La lectrice s'interrompt, la gorge serrée. Le livre vacille entre ses mains*. (D'Annunzio 1898, 1-2)[2]

La didascalia indica quale intensità prosodica l'attrice deve dare alle ultime frasi; nel testo italiano leggiamo: «come soffocata» (d'Annunzio 2013, 1: 95), e nella traduzione francese concretamente viene suggerito: «la gorge serrée». Anche nella qualità della voce del personaggio è quindi prefigurato il suo destino, mentre pronuncia parole non sue, che giungono da un altro personaggio mitico e tragico.

Con questa narrazione Léonard retrospettivamente confessa la violenza che ha realizzato, mosso dal delirio che gli prospettava una atroce e impossibile purificazione:

> quand elle s'est penchée sur la source pour boire… J'ai entendu le doux sanglot de l'eau qui descendait dans sa gorge… Il me semblait qu'elle buvait à mon cœur, et qu'en cette aspiration de ses lèvres passait toute la douleur soufferte, toute l'existence honteuse, et toute connaissance, et toute mémoire, et mon être tout entier… Vide, vide et aveugle, je l'étais, quand je me suis abattu sur elle… La mort était à mes épaules. (D'Annunzio 1898, 121)

L'anticipazione della catastrofe nella scena di apertura era parte dello schema drammaturgico proprio di Eschilo e ciò conferma ulteriormente il legame profondo e nello stesso tempo altamente formalizzato dello scrittore con l'universo teatrale classico. «Al posto di celare le proprie fonti, il teatro dannunziano […] le ostenta, le rivendica quale condizione necessaria per mettersi in moto» (Puppa 1982b, 128).

D'Annunzio si era basato, per la citazione da Sofocle, sulla traduzione latina di Brunck e Benloew, edita a Parigi da Didot nel 1864 nel volume *Aeschili et Sophoclis tragoediae et fragmenta* (Andreoli in d'Annunzio 2013, 1: 1098). Questa versione corrispondeva, con la sua proposta di una prosa ritmata, all'ideale dannunziano di scavo espressivo e musicale nelle origini del tragico; essa offriva una «sintassi disgiunta, tramata di inversioni, iperbati», molto vicina al testo

2 Riportiamo il testo dalla prima edizione de *La Ville morte*. La riedizione, nel volume *Les Victoires mutilées* ([1903] 1921, 104) porta numerose varianti, improntate a una limpidezza del lessico e a una maggiore cura musicale della frase che si avvolge nei ripetuti *enjambements*.

e-ISSN 2421-292X

greco (Andreoli in d'Annunzio 2013, 1: 1098).

La resa italiana, nella *Città morta*, si modella su questo esempio ed è certamente più interessante dal punto di vista ritmico-musicale rispetto alla traduzione che Hérelle, pur guidato dall'amico, ha potuto fare, seguendo la sintassi e la semantica quotidiana della lingua francese. Basti soffermarsi sulla frequentissima inversione, nel testo italiano, dell'ordine prosaico della frase e sulla sua frammentazione con percussioni ravvicinate fra le sillabe. Risuonano in modo evidentemente differente le frasi: «Vedete me, o cittadini della terra paterna, | nell'ultima via | entrare, l'ultimo splendore | del sole rimirare» e «Voyez-moi, ô citoyens de la terre paternelle, | entrer dans le dernier | chemin, regarder la dernière | splendeur du soleil» (d'Annunzio 2013, 1: 94; 1898, 7). Proprio l'impossibile coincidenza della struttura ritmica fra i testi italiano e francese, durante la traduzione de *La figlia di Iorio* nel 1905, porterà alla fine del lungo sodalizio con Hérelle (Gallot 2011, 84).

La citazione, nell'incipit, di un mondo greco segnato dall'*ananke* acquista un significato non solo anticipatorio, nell'organizzazione drammaturgica del testo, con l'annuncio della morte della vergine Antigone. Essa opera infatti a livello poetico come una «archeologia che si rifà viva cancellando l''errore del tempo', resuscitando con gli Atridi le loro terribili passioni, la loro contagiosa maledizione» (Gibellini 1985, 243). Proprio lo studio del ritmo verbale arcaico, lento, è, secondo Gibellini, una via artistica per avvicinare gli antichi ai moderni e di questo sogno d'Annunzio mette a conoscenza l'attrice Sarah Bernhardt che interpreta nella tragedia la cieca Anne. Nella *pièce*, è Alexandre, l'amico di Léonard, a pronunciare queste parole: «l'erreur du temps», quando richiama il mistero espresso dalla cultura greca attraverso Cassandra e la drammaturgia tragica. Innamorato di Blanchemarie, Alexandre vede in lei una nuova profetessa, che riassume nel presente delle sue azioni «l'âme antique»; «Le plus simple de vos actes suffit pour me révéler une vérité qui m'était inconnue» (d'Annunzio 1898, 48-9).

Poco oltre, sempre all'inizio del Primo Atto, troviamo una seconda anticipazione della tragedia finale, quando Blanchemarie ricorda la sua prima visita a Micene fatta insieme al fratello e il suo primo contatto con l'acqua gelida della fonte Perseia. Il paesaggio inospitale evocava in lei il terrore dei crimini commessi nei miti antichi; al contatto con l'acqua della fonte, la giovane sviene e le sembra di essere caduta in un luogo da cui non è possibile uscire.

> Ma fatigue était si grande que, dès que j'eus mis les mains et les lèvres dans cette eau glacée, je défaillis. Quand je repris mes sens, il me sembla que je me retrouvais dans un lieu de rêve, hors du monde, comme après la mort. [...] Je crus être arrivée dans un lieu d'exil sans retour. (D'Annunzio 1898, 7)

e-ISSN 2421-292X

L'interlocutrice della giovane, in questa scena, è l'amica cieca Anne, che vede solo con la sua sensibilità e rivela di aver compreso, toccando la mano di Léonard «décharnée et brûlante» (7), quanto l'anima del giovane sia malata. Nell'incipit è quindi già preordinato l'esito finale, in una convergenza degli elementi.

Questa convergenza è ben compresa dalla compositrice Nadia Boulanger, che nel 1910 ha trasposto in un'opera musicale in quattro atti *La Ville morte*, insieme a Raoul Pugno.[3] Il momento più drammatico dell'azione infatti, non viene reso musicalmente con un tono di esaltazione, ma con una tonalità di sol diesis, in corrispondenza con la dimensione intimamente drammatica dell'esordio: «At a dynamic marking which begins at *mezzo-forte* and gradually softens to *pianissimo*, Hébé begs for the night to fall quickly» (Francis 2005, 113). La tonalità di sol diesis copre ogni arpeggio ed esprime una condizione di accettazione rassegnata (Francis 2005, 114). La critica musicale evidenzia che è forte l'ispirazione debussiana in Boulanger, anche nell'orchestrazione (Potter 2000).

Tra le voci critiche contemporanee a d'Annunzio che hanno considerato gli elementi espressivi sonori di questa tragedia, ricordiamo quella di Filippo Tommaso Marinetti, che dalle pagine della *Revue Blanche*, richiama a distanza di alcuni anni l'interpretazione «inoubliable» della *Ville morte* al Théâtre de la Renaissance, resa pregevole dall'assenza di realismo e dalla dizione musicale di Sarah Bernhardt e degli altri interpreti. «L'œuvre de G. D'Annunzio m'apparut alors toute mélodieuse et nuancée, délicatement ennuagée par la voix chantante des acteurs». Meno adatta al testo dannunziano è invece, secondo Marinetti, la messa in scena della *Città morta* al Teatro Lirico di Milano nel 1901; pure avvalendosi di «artistes de génie» come la Duse ed Ermete Zacconi, essa era snaturata da «un réalisme outré et minutieux» che offuscava la «splendeur poétique» (Marinetti 1901, 227). E dalla *Revue des deux mondes*, Jules Lemaître ammirava l'«eurythmie» nell'unione fra i gesti e la voce di Anne (Lemaître 1898, 706). E la sua voce, secondo Angelo Conti,[4] riassumeva quella antica del Coro tragico veggente (Conti 1898, 5).

Sarah Bernhardt, come è noto, è stata del resto la dedicataria de *La Ville morte*: «À Sarah Berhardt qui eut un soir dans ses yeux vivants la cécité des statues divines». Le medesime parole torneranno a proposito di Fosca, nella parte finale del *Fuoco / Le Feu* (d'Annunzio 1900, 382-4), insieme all'espressione «erreur du temps» che vuole incitare il personaggio dell'attrice a far rivivere nella sua vo-

3 Sulla genesi di questa opera di Boulanger-Pugno e il suo ruolo nella produzione dannunziana destinata alla scena lirica, si rinvia in particolare a Potter 2000, Laederich 2008, Guarnieri, Nicolodi, Orselli 2008 e Guarnieri 2014.

4 La prima pubblicazione dell'articolo è nel *Marzocco* del 23 gennaio 1898.

e-ISSN 2421-292X

ce e nei suoi gesti Cassandra e Antigone. Come è noto, tutto il tema della *Città morta* è fissato nel *Fuoco* (Mariano in d'Annunzio 1975, 20-7). Nella delirante sovrapposizione temporale, osserva Puppa, «il personaggio tende a immedesimarsi [...] nell'antenato estetico verso cui ostenta una sorta di subalternità ontologica» (Puppa 1993, 135). E, come è noto, non solo la conoscenza degli scritti di Nietzsche, ma la visione diretta, in Provenza, delle messe in scena di Sofocle nel Théâtre Antique di Orange aveva portato d'Annunzio a credere nel carattere rituale del teatro, come egli aveva affermato ne «La rinascenza della tragedia» (*La Tribuna*, 3 agosto 1897): «La persona vivente in cui s'incarna su la scena il verbo d'un Rivelatore, la presenza della moltitudine muta come nei templi non danno forse anche oggi alla rappresentazione della tragedia sofoclea nel teatro antico di Orange il carattere di un culto, di una cerimonia, di un mistero?» (d'Annunzio 2003, 1: 265).[5]

3 Le rifrazioni della memoria e della verità ne *Le Chèvrefeuille*

In contrasto con il clima nietzschiano della prima tragedia, ma in un analogo percorso di rievocazione e di anticipazione del dramma, è l'incipit de *Le Chèvrefeuille*. La tragedia ha il suo debutto il 14 dicembre 1913 al Théâtre de la Porte Saint-Martin, sala diretta da Henry Hertz e Jean Coquelin, il figlio del celebre attore-impresario Constant, interprete di Rostand insieme alla Bernhardt.

Le battute iniziali della tragedia aprono in un tono lieve la serie delle rifrazioni del tema centrale, ovvero il legame indissolubile d'amore che nella famiglia conduce al tragico. Anche in questo caso l'anticipazione si manifesta in una citazione letteraria; tutta la tragedia è infatti tessuta sui rimandi alla leggenda medievale dell'amore infelice di Tristano e Isotta, a partire dal titolo che richiama il *lai* di Marie de France (Martinuzzi 2017). Ci soffermiamo brevemente su questa prima ricorrenza che funge da anticipazione, in una drammaturgia che pone il Primo Atto nel cuore di una tragedia già maturata nell'animo dei protagonisti.

La protagonista Aude, che custodisce tenacemente e ferocemente la memoria del padre dalle corruzioni che minano la famiglia, accoglie nell'atrio della casa familiare l'amica Clariel che giunge di corsa dal giardino ricco di profumi, e paragona la giovinetta a una «Iseut espiègle» e il suo amato Herbert a un «petit Tristan». (d'Annunzio 2013, 2: 1126). La levità del saluto e del richiamo al «rite de

5 Dalla vasta bibliografia sul tema, segnaliamo in particolare Getto 1972; Valentini 1992; Puppa 2007; Isgrò 2014; Ugolini 2014; Perrelli 2016.

Archivio d'Annunzio 8, 2021, 91-108 | e-ISSN 2421-292X

fidélité» racchiuso nel ramo di caprifoglio, viene ben presto offuscata da una seconda rifrazione del tema centrale: tre anni sono passati dalla morte del padre, legatissimo alla madre, e Aude non si riconosce più: «il me semble de porter presque un autre sang»; «J'ai peut-être en moi-même une voix qui n'est pas ma voix» (2: 1128-9). Il suo compito di vendicare l'omicidio diventando un'altra da sé, per punire il colpevole, si annuncia quindi sin dall'apertura dell'opera. Ciò che Aude eseguirà, se riprendiamo i concetti espressi da Puppa (1982a, 291), sarà un «macrogesto» che ripete, come in un rituale, un «'prima' mitico».

La casa stessa diventa un essere vivente, rievoca nei suoi spazi la memoria luttuosa e ne prepara una nuova: «Les rideaux bougent, le meubles craquent; et dans chaque coin quelque chose travaille et se prépare» (d'Annunzio 2013, 2: 1129). La tomba del padre è in effetti collocata nella cappella della villa, sotto la cantoria, proprio dove Ivain in una disperata ricerca di memoria e di verità, passava lunghe ore a suonare l'organo, con l'angoscia che gli stringeva il petto. Aude, in quelle occasioni, attendeva di sentire la voce paterna nei mottetti, nei corali, nel legno che scricchiolava, ma al suo posto vi erano solo i singhiozzi suoi e del fratello, nella partecipazione di tutta la casa: «l'âme de l'orgue aussi était bouleversée» (2: 1131). E il suono dell'organo torna nel finale per suggellare la catastrofe annunciata già nell'esordio: «Le grondement de l'orgue se propage aux dalles où il va s'écrouler» (2: 1258).

Il personaggio di Aude, mente della *nemesi* familiare, occupa sin dall'incipit la scena e ingloba in sé l'intero dramma, come osserva il critico della *Revue des deux mondes*:

> Aude de La Coldre, la sœur d'Ivain, celle dont le père est mort et dont la mère s'est remariée. Ce sont, de toute évidence, ces événements qui ont influé sur elle, et l'ont faite si sombre, si concentrée, si secrète, si mystérieuse [...] Elle est de celles qui portent au fond du cœur une plaie toujours saignante et sur qui tout fait blessure ; une brusque déchirure lui a fait soudain apercevoir l'autre côté des choses : elle a pris la vie en horreur et le monde en haine. Tel est le personnage qui va être, non pas seulement le centre de la pièce, mais toute la pièce. C'est elle, la jeune fille ardente et terrible, qui sera sans cesse en scène ; [...] elle dont nous entendrons sans répit et sans repos la lamentation furieuse et menaçante. (Doumic 1914, 446-7)

La concentrazione nel personaggio di Aude dell'intero dramma è riassunta visivamente nella prima immagine dello spettacolo, un attimo prima che Clariel/Hirondelle appaia col suo piccolo passo leggero da uccello. La didascalia dannunziana tratteggia così il vuoto attorno alla protagonista e il suo atteggiamento: «Aude est seule, debout,

soucieuse, inquiète» (d'Annunzio 2013, 2: 1124). Questa solitudine a livello spaziale è accompagnata da variazioni di suoni e di luci che richiamano le coeve sperimentazioni scenotecniche di Mariano Fortuny, il quale aveva avuto rapporti collaborativi con d'Annunzio[6] e non possono non ricordarci le nuove vie espressive attraverso la scenografia teorizzate da Adolphe Appia.

4 «La vie rattachée à ses sources»

Nella intensità drammatica interiorizzata, espressa dagli incipit di queste due *pièces* dannunziane, si evidenzia una vena simbolista che le colloca, nella loro originalità, nel clima estetico europeo e in particolare in quello francese. Nella *Préface* al suo *Théâtre* così si esprimeva Maurice Maeterlinck, mentre poneva la propria produzione drammatica nell'aura di un cristianesimo connesso con la fatalità dei classici, «refoulée dans la nuit impénétrable de la nature»:

> On y a foi à d'énormes puissances, invisibles et fatales, dont nul ne sait les intentions, mais que l'esprit du drame suppose malveillantes. [...] Cet inconnu prend le plus souvent la forme de la mort. [...] C'est une mort indifférente et inéxorable, aveugle, [...] emportant de préférence les plus jeunes et les moins malheureux. (Maeterlinck 1901-2, III-IV)

L'inspiegabile forza tragica contrasta, per il drammaturgo belga, con la fragilità degli esseri umani e proprio dal loro confronto emerge la poesia: «quelques gestes de grâce et de tendresse, quelques paroles de douceur, d'espérance fragile, de piété et d'amour» (VI). In effetti, egli spiega, la poesia nasce da tre elementi: la bellezza verbale, la contemplazione unita al ritratto appassionato di ciò che vediamo e di ciò che è in noi, e l'idea personale che ogni autore ha dell'ignoto. A teatro, va cercata «la vie rattachée à ses sources», e Maeterlinck la cerca lontano dal teatro borghese e dalla rappresentazione banale della realtà; per questo motivo egli apprezza Ibsen, i cui personaggi vivono «un instant dans l'atmosphère de l'âme» (Maeterlinck 1896, 198).

D'Annunzio aveva conosciuto le opere di Maeterlinck sicuramente nel 1894, durante la gestazione del romanzo *Le vergini delle rocce*, come rivela la corrispondenza con Hérelle (cf. Cimini 2004, 242). Le analogie con il teatro maeterlinckiano sono numerose, in particolare con *La Princesse Maleine* (1890), *L'Intruse* (1891), *Pelléas et Mélisande* (1892). Nell'incipit de *La Princesse Maleine*, ad esempio,

6 Si rinvia alla bibliografia sul tema, da Isgrò 1986 a Sgroi 2016.

e-ISSN 2421-292X

il passaggio di una cometa occupa i personaggi, che lo interpretano come un presagio di disgrazia per le vicine nozze di Maleine: «Je n'ai jamais vu pareille pluie d'étoiles! On dirait que le ciel pleure sur ces fiançailles!» (Maeterlinck 1901, 1: 4). Anche ne *L'Intruse*, rappresentata al Théâtre d'Art di Paul Fort nel 1891, il sipario si alza su una attesa angosciosa, a cui è possibile avvicinare tanto *La Ville morte*, quanto *Le Chèvrefeuille*. L'Aïeul, l'avo cieco, interpretato al debutto da Aurélien Lugné-Poe, è seduto nella sala di un castello che dà su una terrazza e appare molto turbato per il male che ha colpito la figlia e il nipote, appena nato. Proprio nella sua cecità egli percepisce meglio degli altri le verità celate: «Une fois que la maladie est entrée dans une maison, on dirait qu'il y a un étranger dans la famille» (1: 203). E la prima scena contiene una sospensione che introduce al dramma, nel silenzio e nell'immobilità del giardino sconvolti da una presenza invisibile e misteriosa. *Pelléas et Mélisande* offre più punti di contatto con la produzione dannunziana: dalla centralità dell'acqua nella fontana che segna il destino funesto dei protagonisti al ruolo del silenzio, alla vicenda scenica stessa della *pièce*, che approda all'opera in musica di Claude Debussy. Come è noto, d'Annunzio entra in contatto col compositore francese nel 1910 e il sodalizio durerà sino al 1917.

Il mondo messo in scena da Maeterlinck è però astratto, atemporale, leggendario, mentre d'Annunzio colloca in tempi e luoghi riconoscibili i suoi personaggi tanto ne *La Ville morte*, quanto ne *Le Chèvrefeuille*, e in questo è piuttosto vicino al primo Henry Bataille, non ancora naturalista, che nella *Préface* alla sua tragedia *La Lépreuse* (1898), affermava la necessità di «un théâtre de poètes [...] qui sauront extraire l'exacte réalité de la vie moderne, âmes et choses, la poésie profonde qu'elle récèle» (Bataille 1898, XX) anche attraverso la modernizzazione dei simboli mitici.

e-ISSN 2421-292X

5 Nella musica e nel movimento il cuore del dramma

Una dimensione corale e la rappresentazione di uno spazio pubblico nella scenografia caratterizzano invece gli incipit del *Martyre de Saint Sébastien* e della *Pisanelle*,[7] *pièces* entrambe allestite sul vasto palcoscenico del Théâtre du Châtelet, il cui cartellone attirava abitualmente un pubblico non selettivo, non specialistico, amante della musica, della danza e degli spettacoli dal grande impatto visivo. Va nondimeno ricordato che gli incassi più sostanziosi di questo teatro, diretto da Alexandre Fontanes, sono stati prodotti proprio dagli spettacoli d'avanguardia dei Ballets Russes, che nel maggio 1909 realizzano in questo teatro la loro prima stagione europea (Soubies 1909, 61). E fra il 1910 e il 1913 è la collaborazione con gli artisti russi a permettere a d'Annunzio di dare vita alle sue opere, ispirate da un medioevo ridondante di immagini, di citazioni, di colori, di suoni. L'esilio volontario in Francia permette all'artista italiano di entrare direttamente in contatto con personalità di rilievo nei diversi campi, dal già citato Debussy al pittore Léon Bakst, alla attrice e danzatrice Ida Rubinstein e tramite lei al regista Mejerchol'd e al coreografo Mikhail Fokine.[8]

In sintonia con le altre opere dannunziane francesi che qui consideriamo, il *mystère* in cinque mansioni, *Le Martyre de Saint Sébastien* (rappresentato per la prima volta il 22 maggio 1911), colloca il suo incipit *in medias res*; l'azione annuncia il nucleo drammatico centrale costituito dal martirio del santo. Il primo supplizio messo in scena è quello dei gemelli neoconvertiti Marc e Marcellien, che esprimono in dolci metafore cantate la loro fermezza di fronte alla condanna di Diocleziano, mentre sono legati alle colonne del tempio sulla cui sommità svetta l'effigie imperiale della vittoria alata; il *Canticum geminorum* musicato da Debussy è immediatamente contrapposto, nella messa in scena, al concitato vocio della folla romana che sollecita una reazione violenta da parte del prefetto imperiale.

> *Magister Claudius sonum dedit.*
> *CANTICUM GEMINORUM*
> Frère, et que sera-t-il le monde
> allégé de tout notre amour ?
> Dans mon âme ton cœur est lourd [...]

7 L'analisi che proponiamo in queste pagine prende in considerazione l'azione rappresentata nel suo sviluppo dinamico ed esclude dunque il Prologo che si pone al di qua dell'incipit propriamente drammatico.

8 Sul rapporto fra d'Annunzio e gli artisti russi rinvio alla ricca bibliografia, in particolare Abensour 1964; Isgrò 1993; 2010; Santoli 2009; 2015; Sinisi 2011.

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 91-108
e-ISSN 2421-292X

J'étais plus doux que la colombe,
tu es plus fauve que l'autour.
Toujours, jamais ! Jamais, toujours !

LES GENTILS
– Andronique, ils chantent leur hymne !
– Ils louent leur roi supplicié !
– Ils raillent ta faiblesse ! – Etouffe
le chant dans leur gorge !
(D'Annunzio 2013, 2: 541)

Si delinea un evidente contrasto visivo, sonoro e di toni che la scenografia realizza appieno. D'Annunzio aveva studiato un piano raffinato per le luci, con chiaroscuri nella scena e sugli attori stessi, uno sviluppo organico e attento di tonalità che costituiscono «luci psicologiche e/o d'ambiente, [...] in una animazione luminotecnica sostenuta e continua» (Isgrò 2010, 110). La violenza della folla viene amplificata dai colori sgargianti dei costumi, dalla scenografia stilizzata e dalle linee nette di Bakst.

La condanna dei gemelli prefigura dunque la scena culminante dell'opera nella quarta mansione: il secondo martirio, quello di Sébastien, interpretato dalla danzatrice-attrice Ida Rubinstein. Sarà ancora la musica di Debussy, nel luttuoso *Chorus syriacus*, a suggellare il momento e il canto verrà frammentato, alternato al sovrapporsi ritmico delle voci che in questo caso non manifestano però un sentimento violento, ma esprimono l'accoramento degli arcieri, loro malgrado colpevoli di aver dovuto uccidere il loro amato capo.

LES ARCHERS D'ÉMÈSE
– Seigneur! – Bien-aimé!
– Seigneur! – Bien-aimé! – Bien-aimé! [...]

Magister Claudius sonum dedit
CHORUS SYRIACUS
Il se meurt, le bel Adonis !
Il est mort, le bel Adonis !
O vierges, pleurez Adonis !
Garçons, pleurez ! [...]

LES ARCHERS D'ÉMÈSE
– Hélas ! – Hélas!
– Qu'avons-nous fait! – Qu'avons-nous fait !
(D'Annunzio 2013, 700-1)

Il lamento si interrompe in coincidenza con un bagliore di fuoco che copre l'intera pianura e con un grido potente. «L'ordonnance funèbre

s'arrête et demeure immobile devant le gouffre de la lumière ineffable» (d'Annunzio 2013, 704). Nei disegni di Bakst, tutta la scenografia della quarta mansione è dominata da tonalità rossastre indicatrici del martirio (Santoli 2010, 305).

Il supplizio del santo porta quindi al maggiore sviluppo e alla esaltazione mistico-sensuale il nucleo dell'incipit, tanto nel suo contenuto, il sacrificio di giovani cristiani, quanto nella forma, che orchestra in modi analoghi vuoti e masse, musica, canto e recitazione ritmica in ottosillabi arcaizzanti. Si realizza per più aspetti il sogno dannunziano di una scena convergente verso la fusione dei mezzi espressivi postulata da Richard Wagner.[9]

Se il contesto e le condizioni materiali influenzano la creazione, ciò è evidente anche nel caso di Maeterlinck; il Théâtre du Châtelet, il 28 maggio 1913, accoglie il suo dramma in tre atti *Marie Magdeleine* ispirato all'omonima opera di Paul Heyse; esso si distacca dal *corpus* intimista dell'autore belga, per la ricchezza di figuranti, per le risorse scenografiche impiegate per riprodurre architetture giudeo-cristiane, fra le quali la casa che ospitò l'Ultima Cena. Nucleo dell'azione è la rappresentazione dei miracoli di Gesù in un clima di archeologia sacra. Al centro vi è «l'intervention du Christ qui arrête la foule déchaînée contre Marie-Magdeleine» (Maeterlinck 1922, VII). La violenza qui è unicamente narrata, non è un elemento spettacolare. Tra i personaggi, accanto a Marthe, Marie, Lazare, Joseph d'Arimathie, vi sono la Foule juive, gruppi di Miraculés, di Estropiés, un Lépreux, un Boiteux, un Paralytique, una Hémorroïsse. Possiamo riconoscere elementi comuni alle *pièces* dannunziane create per la stessa scena parigina. Inoltre, come è noto, il primo Novecento aveva rinnovato la scelta di soggetti sacri per gli spettacoli teatrali, a partire da Péguy, Claudel, Schlumberger e gli autori legati alla *Nouvelle Revue Française*.

Ben diverse sono le moltitudini vocianti che d'Annunzio distribuisce nei tre atti della sua commedia in versi *La Pisanelle ou Le Jeu de la rose et de la mort*, rappresentata allo Châtelet nella medesima stagione, il 12 giugno 1913. René Doumic, nella rassegna drammatica della *Revue des deux mondes*, mette in rilievo accanto all'oscurità del testo, il carattere sgargiante della scenografia di Léon Bakst in cui dominano tinte come il rosso, il blu, l'oro: «Le spectacle commence avant le spectacle. Et c'est d'abord le rideau, un rideau noir et or, qui est offert à notre admiration. Il s'ouvre et nous apercevons un décor somptueux et criard». In perfetta sintonia con i colori che raffigurano l'isola di Cipro, sono i personaggi: «Les personnages font

9 La bibliografia sul wagnerismo in d'Annunzio è vasta. Rinviamo in particolare a d'Annunzio 1914; Mariano 1976; Sinisi 1992;

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 91-108 | e-ISSN 2421-292X

comme les couleurs. Que hurlent-ils?» (Doumic 1913, 447). Secondo il critico, in questa opera di d'Annunzio sono portati al massimo grado d'espressione i caratteri delle messe in scena dei Ballets Russes, opinione ripresa dagli studiosi a noi contemporanei. La regia è affidata a Mejerchol'd, che fa convergere in un unico progetto le sue idee antistanislavskiane e quelle di Bakst. Nella «caleidoscopica compartecipazione dei vari elementi visivi e sonori», della danza (anche qui curata dal coreografo Fokine) e della scenografia, «la *Pisanelle* può essere accostata alla sfera del melologo» in cui il testo interagisce con la musica (Ricco 2010, 258).

Benché *La Pisanelle* sia una commedia, l'azione converge verso il supplizio e la morte dell'ambigua protagonista (incarnata da Ida Rubinstein) che ha luogo nel Terzo Atto in forma coreografica, con la musica di Ildebrando Pizzetti. L'incipit, con meno chiarezza rispetto alle tragedie, nel movimentato insieme anticipa tuttavia anche in questo caso il nucleo drammatico. La Pisanelle appare legata con delle corde, come un bottino di guerra, sulla banchina del porto di Famagosta. Di lei è innamorato l'armatore genovese Obert Embriac, che non vuole lasciarla avvicinare da altri e la vuole acquistare; ma costui nondimeno viene ferito mortalmente alla testa in uno scontro con dei pirati. L'attrice rimane «accroupie, silencieuse, en attente» mentre lui muore (d'Annunzio 2013, 2: 876).

Come analizza Andreoli, d'Annunzio compone «a ritroso» le sue opere teatrali e in questo egli «fa risiedere il proprio 'segreto' d'artista»: nell'ultimo atto «è iscritto lo svolgimento di quanto precede» (Andreoli cit. in d'Annunzio 2013, 2: 1685).

Il finale riconduce la Pisanelle a una prigionia e al sangue della scena d'apertura nelle sequenze di una danza che rappresenta un vero e proprio assedio, formato nel ritmo di un movimento corale.

> Elle danse, elle danse.
>
> *Le Nubiennes sortent des pourpris, l'une après l'autre, avec de grandes gerbes de roses entre les deux bras. Elles s'avancent vers l'énivrée, en chaîne, comme pour se mêler à sa danse, comme pour composer autour de ses modes changeants une figure mesurée. Elle se joue, elle évite la chaîne en glissant entre l'une et l'autre gerbe. Les moissonneuses de roses, attentives et rusées, la guettent à travers les fleurs les feuilles les tiges et les épines ; la repoussent, la pressent, cherchent à l'enserrer. Elle rit et s'esquive.* (D'Annunzio 2013, 2: 1031-2)

Le danze delle schiave nere formano cerchi sempre più ristretti, sino a soffocare la Pisanelle sotto le rose: «une atmosphère qui veut être à la fois terrible et voluptueuse» (Doumic 1914, 449). La medesima atmosfera si era annunciata nell'esordio.

È bene ricordare che lo Châtelet aveva offerto, nel 1912, un altro esempio di avanguardia nel campo della danza, oltre ai Ballets Rus-

ses di Diaghilev, ovvero *The Death of Egistos* dall'*Elettra* di Sofocle, dei fratelli Isadora e Raymond Duncan (3 febbraio). La *pièce*, rappresentativa del progetto di riscoperta della ritualità antica e del tragico attraverso il movimento, era stata creata nel 1910 negli Stati Uniti ed era basata su cori coreutici.

Nelle opere francesi dannunziane si condensano dunque le strategie drammaturgiche proprie dello scrittore, la cui matrice è classica, nello sforzo di armonizzare tra loro i mezzi nello spettacolo che le collega in risonanza con la più originale produzione contemporanea europea.

Bibliografia

Abensour, G. (1964). «Meyerhold à Paris». *Cahiers du monde russe et soviétique*, 5(1), 5-31.
Bataille, H. (1898). *Ton Sang, précédé de "La Lépreuse"*. Paris: Mercure de France.
Carandini, S. (1988). *La melagrana spaccata: l'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*. Roma: Valerio Levi.
Cimini, M. (a cura di) (2004). *Carteggio D'Annunzio-Herelle (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
Conti, A. (1898). «La Ville morte». *Le Figaro*, 27 janvier.
D'Annunzio, G. (1898). *La Ville morte*. Trad. de G. Hérelle. Paris: Calmann Lévy.
D'Annunzio, G. (1900). «Le Feu». Trad. de G. Hérelle. *La Revue de Paris*, 3-4, 1-61; 241-287; 481-533; 722-771; 31-66; 378-428.
D'Annunzio, G. (1914). *La musica di Wagner e la genesi del "Parsifal"*. Firenze: Quattrini.
D'Annunzio, G. (1921). *Les Victoires mutilées*. Trad. de G. Hérelle. Paris: Calmann Lévy.
D'Annunzio, G. (1975). *La città morta*. Introduzione di E. Mariano. Milano: Mondadori.
D'Annunzio, G. (2003). *Scritti giornalistici*. A cura di A. Andreoli. 2 voll. Milano: Mondadori. I Meridiani.
D'Annunzio, G. (2013). *Tragedie, sogni e misteri*. A cura di A. Andreoli; con la collaborazione di G. Zanetti. 2 voll. Milano: Mondadori. I Meridiani.
Debussy, C. (1911). *Le Martyre de Saint Sébastien. Partition d'orchestre*. Manuscrit en partie autographe. BnF, Rés 2004.
Doumic, R. (1913). «Revue dramatique». *Revue des deux mondes*, 83(16), 445-56.
Doumic, R. (1914). «Revue dramatique». *Revue des deux mondes*, 84(19), 444-55.
Francis, K. (2005). *Nadia Boulanger and "La Ville morte": En'Gendering' A Woman's Role in the Making of an Opera*. Ottawa: Université canadienne.
Gallot, M. (2011). «D'Annunzio et son traducteur: à la recherche d'un alter ego». *Cahiers d'études romanes*, 24, 81-9.
Getto, G. (1972). «La città morta». *Lettere italiane*, 24(1), 45-96.
Gibellini, P. (1985). *Logos e Mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*. Firenze: Olschki.
Gibellini, P. (1995). *D'Annunzio dal gesto al testo*. Milano: Mursia.

e-ISSN 2421-292X

Guarnieri, A.; Nicolodi, F.; Orselli, C. (a cura di) (2008). *D'Annunzio musico imaginifico = Atti del Convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki.
Guarnieri, A. (2014). «D'Annunzio sulla scena lirica: libretto o poema?». *Archivio d'Annunzio*, 1, 9-42. http://doi.org/10.14277/2421-292X/449.
Isgrò, G. (1986). *Fortuny e il teatro*. Palermo: Novecento Editore.
Isgrò, G. (1993). *D'Annunzio e la mise en scène*. Palermo: Palumbo.
Isgrò, G. (2010). «D'Annunzio e i 'balletti russi'». Santoli, De Capua 2010, 107-14.
Isgrò, G. (2014). *Tra le forme del théâtre en plein air*. Roma: Bulzoni.
Isgrò, G. (2012). *Innovazioni sceniche nella Parigi del primo Novecento*. Bari: Edizioni di Pagina.
Laederich, A. (2008). «L'étrange destin de *La Ville morte* de Nadia Boulanger et Raoul Pugno». Guarnieri, Nicolodi, Orselli 2008, 183-99.
Lelièvre, R. (1959). *Le théâtre dramatique italien en France, 1855-1940*. Paris: Armand Colin.
Lemaître, J. (1898). «Revue dramatique». *Revue des deux mondes*, 68(4), 694-706.
Maeterlinck, M. (1896). *Le Trésor des humbles*. Paris: Société du Mercure de France.
Maeterlinck, M. (1901-02). *Théâtre*. 3 vols. Bruxelles: Edmond Duman.
Maeterlinck, M. (1922). *Marie-Magdeleine*. Paris: Fasquelle.
Mariano, E. (a cura di) (1976). *D'Annunzio e il simbolismo europeo*. Milano: Il Saggiatore.
Mariano, E. (2016). *Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal "Fuoco" alle "Laudi"*. A cura di M.R. Giacon. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Italianistica 3. https://phaidra.cab.unipd.it/o:432209.
Marinetti, F.T. (1901). «Le théâtre en Italie». *La Revue Blanche*, 5, 227-8.
Martinuzzi, P. (1999). *Il Saint Sébastien di D'Annunzio: la sua prima rappresentazione parigina e la versione di Robert Wilson*. Venezia: Editoria Universitaria.
Martinuzzi, P. (2017). «Nell'avventura del teatro francese dannunziano. Note su *Le Chèvrefeuille*». *Archivio d'Annunzio*, 4, 81-93. http://doi.org/10.14277/2421-292X/AdA-4-17-7.
Mazzocchi Doglio, M. (1978). *Il teatro simbolista in Francia (1890-1895)*. Roma: Edizioni Abete.
Montéra, P. de; Tosi, G. (1972). *D'Annunzio, Montesquiou, Matilde Serao (documents inédits)*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
Perrelli, F. (2016). *Le origini del teatro moderno*. Roma-Bari: Laterza.
Potter, C. (2000). «Nadia Boulanger and Raoul Pugno's *La Ville morte*». *The Opera Quarterly*, 16, 3, 397-406.
Puppa, P. (1982a). «D'Annunzio dai *Sogni* alla *Nave*». *Quaderni del Vittoriale*, 34-35, 279-301.
Puppa, P. (1982b). «D'Annunzio: teatro e mito». *Quaderni del Vittoriale*, 36, 124-47.
Puppa, P. (1993). *La parola alta: sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*. Roma-Bari: Laterza.
Puppa, P. (2007). «Il teatro. Il mito e altri miti». Gibellini, P. (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana*. Vol. 4. Brescia: Editrice Morcelliana.
Ricco, R. (2010). «Testo, contesto e fonti de *La Pisanelle*». Santoli, De Capua 2010, 253-72.
Robichez, J. (1992). «La théorie du théâtre symboliste en France à la fin du XIXe siècle». Sinisi 1992, 81-91.

e-ISSN 2421-292X

Santoli, C.; De Capua, S. (a cura di) (2010). *Gabriele D'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djaghilev = Atti del convegno* (Roma, 4-5 marzo 2010). Roma: Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma
Santoli, C. (2009). *Le Théâtre français de Gabriele D'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst: la mise en scène du "Martyre de Saint Sébastien", de "La Pisanelle" et de "Phèdre" à travers "Cabiria"*. Paris: PUPS.
Santoli, C. (2010). «Un nuovo linguaggio figurativo: *La Pisanelle*». Santoli, De Capua 2010, 303-16.
Santoli, C. (a cura di) (2015). *D'Annunzio drammaturgo d'avanguardia. "Le Martyre de Saint Sébastien" e "La Pisanelle"*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
Sgroi, A. (2016). «Ut pictura poesis. D'Annunzio, Fortuny e la scena totale». *Archivio d'Annunzio*, 3, 97-110. http://doi.org/10.14277/2421-292X/AdA-3-16-6.
Sinisi, S. (a cura di) (1992). *Miti e figure dell'immaginario simbolista*. Genova: Costa e Nolan.
Sinisi, S. (2011). *L'interprete totale. Ida Rubinstein tra teatro e danza*. Torino: UTET.
Soubies, A. (1898-1913). *Almanach des Spectacles continuant l'ancien Almanach des Spectacles (1752 à 1815)*. Paris: Librairie des Bibliophiles.
Tosi, G. (1948). *Claude Debussy et Gabriele D'Annunzio. Correspondance inédite présentée par Guy Tosi*. Paris: Denoël.
Tosi, G. (1957). «Les relations de Gabriele D'Annunzio dans le monde du théâtre en France (1910-1914)». *Quaderni dannunziani*, 6-7, 36-59.
Tosi, G. (1981). «Incontri di D'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)». *Quaderni del Vittoriale*, 26, 5-49.
Tosi, G. (2013). *D'Annunzio e la cultura francese: saggi e studi (1942-1987)*. 2 voll. Prefazione di G. Oliva, con testimonianze di P. Gibellini e F. Livi. A cura di M. Rasera. Lanciano: Carabba.
Ugolini, G. (2014). «D'Annunzio e il dionisiaco». *Italienisch: Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, 36, 33-51.
Valentini, V. (1992). *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*. Milano: FrancoAngeli.

e-ISSN 2421-292X

e-ISSN 2421-292X

Archivio d'Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

L'anomalia incipitaria del *Giovanni Episcopo*

Ilaria Crotti
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The essay examines the peculiarities, both formal and of content, of *Giovanni Episcopo* (1891), considering its incipit – a mimetically connoted space, compared to those of d'Annunzio's novels that frame him. Particular attention was paid to the debate that was dedicated to the genre of the novel, in its various formulations, also related to the writings of the self (confession, memory, autobiography). This happens in a season marked by restless research, measuring itself against theoretical and aesthetic horizons determined to reread in dialectical terms the lesson already imparted by French Naturalism.

Keywords Italian novel. D'Annunzio. Giovanni Episcopo. Incipit.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-02-05
Accepted 2021-05-02
Published 2021-10-21

Open access

Citation Crotti, I. (2021). "L'anomalia incipitaria del *Giovanni Episcopo*". *Archivio d'Annunzio*, 8, 109-126.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/006

La rilevanza che riveste nell'ambito della narrativa l'incipit, inteso come spazio diegetico le cui valenze sono per eccellenza codificanti, è un dato oramai acquisito nel dibattito critico più avvertito.[1] Detto spazio, persino laddove circoscritto a pochi sintagmi, sembra in grado dapprima di avviare indi di pattuire col proprio lettore convenzioni e clausole destinate a rivelarsi certo non marginali per la esegesi della totalità del testo. Esso contribuisce, insomma, a stipulare ipotesi interpretative atte non solo a confermare ma anche a disattendere le congetture accampate nella *ouverture*.

L'incipit, infatti, se si configura come una sorta di spiraglio dischiuso sul tessuto testuale, che invita o sollecita l'interprete a introdursi, palesemente o di soppiatto, nelle varie stanze che lo compongono, valicandone la cornice, segnala anche un luogo che non va esente da insidie – una regione che potrebbe definirsi, pertanto, come un sito trappola, ubicato com'è tra le increspature di una soglia infida, in bilico tra un 'fuori' e un 'dentro'. Architettato ad arte dapprima allo scopo di catturare l'attenzione della propria preda, indi per depistare le supposizioni già avanzate e indurla a congetturarne di nuove,[2] ecco che esso invoglia la vittima designata, vale a dire il lettore, a disattendere, in parte o del tutto, il sistema di aspettative formulato in precedenza.[3]

È per il motivo accennato che Italo Calvino, nel suo saggio *Cominciare e finire*[4] vagliando criticamente le diverse derive in gioco, chiama in causa, accanto all'idea di illimitato, anche quelle di possibile e, soprattutto, di potenziale, quali fattori interpellati in forme più o meno esplicite da ogni inizio, recepito come quintessenza di dette potenzialità:

> Ogni volta l'inizio è questo momento di distacco dalla molteplicità dei possibili: per il narratore l'allontanare da sé la molteplicità delle storie possibili, in modo da isolare e rendere raccontabi-

---

1 Per quanto concerne la narrativa, la poesia e la storiografia italiane del XX secolo si veda Guaragnella, De Toma 2011.

2 Non è da ritenersi fortuito che Eco abbia scelto proprio un incipit, vale a dire quello del romanzo *The Tooth Merchant* di Cyrus A. Sulzberger, per addurre un esempio probante delle teorie concernenti l'intervento cooperativo del lettore nella interpretazione dei testi narrativi (Eco 1985, 186-93).

3 Si deve alle riflessioni dei teorici della Scuola di Costanza, a partire dalla fine degli anni Sessanta del XX secolo, una disamina compiuta delle varie implicazioni del pensiero ricezionista, volte a indagare, accanto agli ambiti semiotici ed ermeneutici, anche quelli sociologici e ideologici – indagini e ricerche dove proprio la dialettica insita nel concetto di 'sistema di aspettative' risulta focale. Una nutrita cernita dei più rappresentativi contributi metodologici di Iser, Jauss, Naumann, Stierle e Weinrich in Holub 1989.

4 Si tratta del testo, rimasto inedito sebbene datato 22 febbraio 1985, destinato a fungere da conferenza iniziale delle *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, edite postume presso Garzanti nel 1988.

e-ISSN 2421-292X

> le la singola storia che ha deciso di raccontare questa sera; [...]
> L'inizio è anche l'ingresso in un mondo completamente diverso: un mondo verbale. Fuori, prima dell'inizio c'è o si suppone che ci sia un mondo completamente diverso, il mondo non scritto, il mondo vissuto o vivibile. Passata questa soglia si entra in un altro mondo, che può intrattenere col primo rapporti decisi volta per volta, o nessun rapporto. L'inizio è il luogo letterario per eccellenza perché il mondo di fuori per definizione è continuo, non ha limiti. Studiare le zone di confine dell'opera letteraria è osservare i modi in cui l'operazione letteraria comporta riflessioni che vanno al di là della letteratura ma che solo la letteratura può «esprimere». (Calvino [1995] 2001a, 735)

Ed è ancora Calvino, nei passi conclusivi di un contributo dedicato alla produzione pittorica di Giulio Paolini, particolarmente acuto nel sondare il momento della lettura, cogliendo il significato che vi assumono i bordi, siano essi testuali e non,[5] ad aver focalizzato il nesso ricorrente, in arte, tra totalità e potenzialità. Ecco che, rimandando, borgesianamente, alle riproduzioni fotografiche confluite nel catalogo sconfinato di una pinacoteca immaginaria, si nota:

> Dopo un lungo giro il pittore torna alla tela da cui era partito, la squadratura geometrica messa tra parentesi, il quadro che contiene tutti i quadri. La pittura è totalità a cui nulla si può aggiungere e insieme potenzialità che implica tutto il dipingibile. Le fotografie di questa tela squadrata potranno riempire il catalogo d'una pinacoteca immaginaria, ripetute identiche ogni volta col nome d'un pittore inventato, con titoli di quadri possibili o impossibili che basta aguzzare lo sguardo per vedere.
> Lo scrittore guardandole già riesce a leggere gli *incipit* d'innumerevoli volumi, la biblioteca d'apocrifi che vorrebbe scrivere. (Calvino [1995] 2001b, 1989-90)

L'artista 'circolare', insomma, una volta sperimentato il proprio vagabondaggio, fa ritorno al punto esatto di partenza non già per tradurlo in un approdo sicuro, interpretabile in termini precisi e univoci, bensì per eleggerlo quale spazio del molteplice, se è a partire da qui che si irradiano e si avviluppano tutte le virtualità della propria arte.

Ebbene, questo artista 'in viaggio', cui Calvino saggista allude, sembra evocare un 'fantasma' dannunziano, ovvero l'immagine di un lettore non solo vorace, manipolatore ansioso di una biblioteca

5 La relazione che passa tra questo saggio e l'elaborazione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è stata sondata acutamente nelle annotazioni esplicative riservate al romanzo da Falcetto ([1992] 2001, 1381-8).

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 109-126
e-ISSN 2421-292X

babelica,[6] dotato di una facoltà mnemonica singolare, ma anche una sagoma corresponsabile delle metamorfosi architettate, artefice esperto in inganni, pienamente consapevole delle potenzialità creative offertegli dalla tradizione.

Ebbene d'Annunzio si rivelò abilissimo nella pratica di 'ordire' incipit più o meno depistanti, atti non solo a galvanizzare l'attenzione delle proprie prede e, assieme, l'interesse del mercato editoriale, ma anche a fungere da stimolo della propria creatività, teorizzando tali scelte addirittura in accezione estetica e stilistica.

Non è un caso, infatti, che all'altezza del *Libro secondo* del *Piacere*, in un passo cruciale persino da un punto di vista teorico, sia proprio la maschera pseudoautobiografica sperelliana, convalescente dopo il duello col Rùtolo e rinato a una nuova vita, sia emotiva che artistica, pronta cioè a cogliere la perfetta «oggettività della contemplazione» (d'Annunzio 1988, 134), a ribadire quanto accennato, là dove puntualizza con acribia i propri 'bisogni', dando conto anche delle tecniche formali, retoriche e stilistiche che presiedono alla loro ideazione:

> Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta; ed egli usava prenderla quasi sempre dai verseggiatori antichi di Toscana. Un emistichio di Lapo Gianni, del Cavalcanti, di Cino, del Petrarca, di Lorenzo de' Medici, il ricordo d'un gruppo di rime, la congiunzione di due epiteti, una qualunque concordanza di parole belle e bene sonanti, una qualunque frase numerosa bastava ad aprirgli la vena, a dargli, per così dire, il *la*, una nota che gli servisse di fondamento all'armonia della prima strofa. Era una specie di topica applicata non alla ricerca degli argomenti ma alla ricerca dei preludii. (146)

Già l'Anceschi, circa una siffatta tensione metacritica, aveva evidenziato: «Come molti scrittori del suo tempo, ma con un suo tono oratorio particolare, come incitamento orgiastico, d'Annunzio tende sempre più a far moralità del suo estetismo, e guarda con attenzione sempre più assuefatta e profonda il suo lavoro d'artista. Il suo scrivere è spesso direttamente una poetica o una metafora della poetica» (Anceschi 1990, 101).

Il *Giovanni Episcopo*, da parte sua, la cui stesura va fatta risalire agli ultimi mesi del 1890 e ai primi dell'anno seguente, per apparire

6 Per una lettura più compiuta del rapporto di d'Annunzio romanziere con i modelli letterari suggeriti dal tema biblioteca e con l'idea non univoca di biblioteca-mondo vedi Crotti 2008.

poi in volume nel gennaio 1892 presso la partenopea Pierro,[7] unica prova de *Le primavere della mala pianta*, secondo ciclo romanzesco rimasto inconcluso, che interseca cronologicamente la prima trilogia de «I Romanzi della Rosa», può offrire un esempio indicativo di un'attenzione tanto accorta per lo spazio incipitario.

A quella latitudine lo scrittore non poteva non avere contezza delle svariate potenzialità espressive che lo scenario che l'attorniava offriva alla sua attenzione, sempre straordinariamente allertata. D'Annunzio era, infatti, un recettore avvertito delle molte derive che stavano caratterizzando una stagione narrativa durante la quale aveva già avuto l'opportunità di misurarsi con le risorse, non solo estetiche ma anche formali e tematiche, sia del romanzo psicologico che di quello simbolista. D'altro canto il quinquennio che va dal 1889 al 1894 vedeva «un artefice inquieto», avviato «verso una finale rinnovazione» (d'Annunzio 1988, 1025), come si assicurava nell'incipit della dedica «A Matilde Serao» dell'*Episcopo*, datata «Napoli: nell'Epifania del 1892» (1029). L'insoddisfatto creatore, infatti, riteneva oramai esaurite le parabole già esperite, percorse dalle istanze polimorfe del Naturalismo e dello psicologismo,[8] dichiarandosi pronto a cimentarsi nella complessa elaborazione della terza prova destinata a concludere la trilogia de «I Romanzi della Rosa», ovvero quel *Trionfo della morte*[9] che uscirà presso Treves solo nel maggio 1894.[10]

7 La prova era apparsa in un primo momento in tre puntate sulla *Nuova Antologia*, il 1°, il 16 febbraio e il 1° marzo 1891.

8 Sondando i risvolti dello sperimentalismo di questa eclettica fase, nelle pagine della dedicatoria, accanto all'interesse per la sfera del *rêve*, allertato grazie alle indicazioni di un Remy de Gourmont, aveva colto «non certo l'elogio della osservazione oggettiva e neutrale, dell'occhio che impassibilmente studia e registra, ma piuttosto la teorica della soggettività che anima il processo creativo» (Pupino 2002, 27).

9 La creatività perturbata che segna detta fase filtra tra le righe di una missiva risalente al 18 gennaio 1893, inviata da Resina (Napoli) al traduttore, l'Hérelle. Ecco che qui, alla ricerca di alternative atte a offrire risposte valide alle opzioni narrative già esperite, e ritenute insoddisfacenti o, addirittura, obsolete, non si fa mistero della propria ansiosa irrequietezza, riferendosi alla ripresa della stesura dell'*Invincibile*, avantesto del *Trionfo della morte*: «Intanto, non potendo seguire un lavoro continuato e metodico, ho ripreso un romanzo incominciato due anni fa e lo sto terminando» (d'Annunzio 1993, 86).

10 Per una messa a punto dei tempi e dei modi della stesura del romanzo, delle suggestioni intertestuali che lo permeavano, dello scenario immediatamente precedente e coevo che lo attorniava – un contesto molto fertile, per certi versi contraddittorio, offerto dalla produzione narrativa sia francese che russa, animato, inoltre, dall'incalzante dibattito europeo che investì la forma romanzo – per non tacere del rapporto col Treves, particolarmente problematico in quella stagione, rinvio al nutrito apparato di «Note» di Andreoli (d'Annunzio 1988, 1260-97), che si è giovato degli apporti critici, oramai decennali, riservati a detta stagione creativa.

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 109-126
e-ISSN 2421-292X

È con lo screziato scenario postnaturalistico[11] e la lezione, attualissima, impartita dalla narrativa russa, prontamente mediata dalla francese – moduli che stavano riscuotendo vasto consenso di critica e di pubblico negli anni ottanta e novanta del XIX secolo tra le file dell'Europa letteraria, inoculando nel sostrato pregresso della tradizione quozienti significativi di una morbosità di nuova specie – che prove quali *L'Innocente*,[12] il *Trionfo della morte*[13] e il *Giovanni Episcopo*, pur nelle loro note distintive, devono misurarsi. Un'anomalia patologica, codesta, che esibisce alcuni stigmi peculiari, il più sintomatico dei quali è l'incombere ossessivo di un personaggio che dice io dalla identità rifratta, la cui psiche pare scossa da impulsi violenti e autodistruttivi, pervasa da pulsioni omicide e suicide incontenibili che il soggetto, vittima inconsapevole e, assieme, candido *puer*, tenta di sottoporre a un esame capillare – un individuo, insomma, indotto a confessare senza remore i propri limiti e, assieme, ad argomentare con sottigliezza le logiche difformi e plurali che, in lui coabitando, lo dominano, mentre lo inducono ad autocondannarsi senza pietà alcuna.[14]

11 Le prerogative di un paesaggio estetico siffatto sono già state poste in piena evidenza dal magistero anceschiano – mi riferisco in particolare all'intervento «L'irrazionalismo della 'fine del secolo'» (Anceschi 1990, 77-108), che non cessa di offrire agli studiosi indicazioni metodologiche pertinenti.

12 L'impianto teorico e narrativo che pervade le prove di questa stagione, interrelandole e, assieme, cadenzandone le diversità, si presenta molto articolato. Un sistema che deve confrontarsi con la sospensione della stesura dell'*Invincibile* e il suo insistito dialogare con *L'Innocente*, per un verso, mentre, per un altro, eccolo non perdere di vista le teorie afferenti all''arte totale', interessate non solo al Simbolismo ma anche al wagnerismo. I paesaggi critici ed estetici che entrano in gioco in questa fase, infatti, risentono sia dell'*Enquête sur l'évolution littéraire* (Paris 1891) di Jules Huret, sia delle teorie del romanzo dell'ascoltatissimo Wyzewa. Né va sottaciuto che proprio l'*Enquête* fu determinante per la stesura de «Il romanzo futuro», apparso sulla *Domenica di Don Marzio* il 31 gennaio 1892 – saggio in cui si liquidava la moda narrativa 'alla slava', tacciata di una condoglianza ritenuta eccessivamente pietosa. Per una rassegna circostanziata dell'incidenza di queste scelte si vedano le «Note» di Andreoli che, per il versante francese, hanno fatto tesoro delle capillari ricerche di Guy Tosi (d'Annunzio 1988, 1240-51).

13 Proprio *A Francesco Paolo Michetti*, sintomatica lettera di dedica del *Trionfo*, datata 1° aprile 1894, cui si fa precedere una indicativa epigrafe allografa (Genette [1987] 1989, 147-51), tratta da *Jenseits von Gut und Böse* – paratesti che descrivono attorno alla prova un paesaggio artistico ed estetico librato tra Wagner e Nietzsche – può andare letta come una rilettura sincretica degli snodi più rilevanti delle teorie dedicate al romanzo, già formulate tra le pagine dei periodici partenopei lungo una fase cruciale, decorrente dal 1888 al 1893 – stagione durante la quale la riflessione riservata al genere era stata particolarmente sentita. Per un'analisi delle prospettive più salienti si veda Ricorda 2005.

14 Maxia ha colto con acume le derive di detta plurivocità non solo individuando i possibili modelli dostoevskiani, contrassegnati dalla forma allocutiva, ma interpretandone anche gli assunti grazie alle teorie bachtiniane (Maxia 2012).

L'esibizionismo di segno negativo che permea il personaggio, infatti, è non solo pernicioso ma anche invasivo.[15] Eccolo giungere, dunque, a contaminare altri 'fantasmi', ovvero le immagini riconducibili in ipotesi sia all'autore che alla sua opera, tracciando attorno a loro una sorta di triangolo semantico animato da corrispondenze e da specularità.

Si tenga presente, infatti, che d'Annunzio, scrivendone il 18 gennaio 1893 all'Hérelle, nell'intento di pianificare un'auspicabile traduzione francese e spingendosi a suggerire un titolo *ad hoc*,[16] così la designa: «Quel povero *Giovanni Episcopo* è disgraziato in tutto! Se riusciste a farlo accettare dalla *Revue de famille*, io consentirei alle piccole soppressioni. Penso però che non sia bene lasciare a quella novella il titolo italiano che non è attraente. Intitolatela così: '*L'humble assassin*'» (d'Annunzio 1993, 84).

E poche righe prima è lo stesso mittente, impossessatosi prontamente delle vesti del 'povero', nonché 'disgraziato', Giovanni, che cerca di muovere a pietà l'amico Georges, avvalendosi, guarda caso, di una retorica confessionale. Inoltre, al fine di mettere a punto ulteriormente il campo semantico di riferimento, egli era ricorso a una ennesima maschera d'autore, chiamando in causa l''immortale' protagonista del romanzo di Benjamin Constant. Così: «Imaginate ora dunque, mio caro amico, le condizioni del mio spirito. Sono in uno stato assai più grave di quello in cui si trovava *Adolphe*, l'immortale *Adolphe*; perché mi dibatto vanamente in torture morali e materiali, forse senza scampo. Questa confessione fraterna basterà per giustificare le mie tristezze» (85-6).

---

15 Così potenzialmente invasivo il suo soggetto, saturo com'è di un amaro farsesco, da aver ispirato un film del 1947 diretto da Alberto Lattuada, musicato da Felice Lattuada e dal grande Nino Rota – pellicola che ebbe tra gli sceneggiatori Suso D'Amico, Aldo Fabrizi, Federico Fellini, Alberto Lattuada e Piero Tellini, mentre il comico romano Fabrizi nel ruolo drammatico-candido di Episcopo e il futuro 'vitellone' Alberto Sordi in quello del Doberti (Borin 2017, 125-37). Circa la funzione di Fellini, si precisa: «La presenza del giovane Federico Fellini è coerente con il fatto che tra le attività precedenti il suo debutto nella regia, insieme alle storielline, ai raccontini, alle scenette, ai disegni, alle caricature e all'attività alla radio, c'è stata una certa pratica di scrittura e di collaborazione pure con l'amico Fabrizi, che Fellini conosceva perché scriveva battute per i suoi spettacoli e andava a trovarlo a teatro dove l'attore recitava nel varietà» (126). Si deve a Paolo Puppa una riscrittura 'drammaturgica' del romanzo che ha saputo cogliere ulteriori crittografie tra le sue pieghe narrative (Puppa 2005).

16 I desiderata di d'Annunzio, tuttavia, non troveranno accoglienza presso l'Hérelle. Infatti la traduzione francese, col titolo *Episcopo et Cie*, uscirà in volume nel 1895 da Calmann-Lévy, il medesimo editore presso il quale *L'Intrus* era già comparso due anni prima. Sulla radicale discrepanza di opinioni tra autore e suo traduttore si leggano i rilievi di Sanjust in d'Annunzio 1993, 86-7. Il titolo francese cita, e non incidentalmente, una battuta già pronunciata dal vociante Wanzer («Ditta Episcopo e C.»), anticipata dalla proposta laida di Filippo Doberti, che allude al matrimonio 'comunitario' di Giovanni e Ginevra: «Uno di noi la sposa… per conto degli altri.» (d'Annunzio 1988, 1042). Protrattosi per un quarantennio, il carteggio serrato col proprio traduttore attesta la rilevanza dialettica del dialogo intercorso (Cimini 2004).

e-ISSN 2421-292X

Insomma, il 'fantasma' di quel Giovanni sembra iperdotato, anche se i superpoteri di cui si avvale sono di segno negativo, ovvero sterminatori all'ennesima potenza. Infatti, nell'andare oltre il proprio statuto di personaggio, eccolo farsi 'vivo' anche nel campo semantico selezionato dalla voce dell'epistolografo – come esemplifica la menzione di «torture morali e materiali», «confessione fraterna», «tristezze» – giungendo persino a colonizzare gli esiti, sfortunati o temuti tali, di un parto 'infelice', poiché non recepito dal mercato editoriale con l'attenzione che meriterebbe.

Nella lettera di dedica *A Matilde Serao*, del resto – sorta di micro manifesto estetico, volto a mettere a fuoco programmaticamente detta stagione[17] – compaiono assunti teorici che 'confezionano' ad arte una esemplare 'formazione di compromesso', grazie al cui strabismo, destramente pianificato, ci si prefigge di visualizzare in simultanea più versanti. In essa, infatti, convivono nozioni ancora riconducibili alla lezione impartita dal Naturalismo, riletta alla luce de *L'uomo delinquente* lombrosiano, sebbene vi si avverta la già menzionata ansia insoddisfatta «di un artefice inquieto; il quale è tanto appassionato dell'Arte che non può rassegnarsi a morire» (d'Annunzio 1988, 1029), come si asserisce perentoriamente in clausola – chiusura in cui si riprende alla lettera l'immagine che campeggiava nelle prime righe («il primo sforzo istintivo di un artefice inquieto verso una finale rinnovazione»), istituendo una palese circolarità, sia formale che semantica, tra inizio e fine.

I sintagmi che concorrono a connotarla in accezione naturalistica, accreditandone non solo il quoziente documentale ma anche il laborioso cantiere artigianale soggiacente, e *pour cause* la mano operosa di un accorto artigiano, non sono di poco conto. Essi sono centellinati tra le righe di un tessuto testuale che, pur recependo detta *lectio*, ne finalizza il senso in tutt'altra direzione. Eccone alcuni stralci: «Ma il raro materiale, raccolto con la maggior possibile esattezza, era rimasto grezzo in alcune pagine di note» (1025); «Una sera di gennaio, stando solo in una grande stanza un poco lugubre, io sfogliavo alcune raccolte di note: – materiale narrativo in parte già adoperato e in parte ancora vergine» (1027); «con più rigore di metodo, esattezza di analisi, semplicità di stile» (1028); «Tutto il metodo sta in questa formula schietta: – Bisogna studiare gli uomini e le cose DIRET-

17 Circa il rapporto non solo di lavoro ma anche amicale e relazionale con Serao, come sulla stagione partenopea di d'Annunzio, forniscono lo spunto per nuovi punti di vista le lettere inedite, ora pubblicate, introdotte e puntualmente commentate, in Trevisan 2019. Del resto, fu l'avvertita Matilde a pubblicare prontamente sui fogli de *Il Mattino* di Napoli alcune traduzioni da Balzac, Maupassant e Dostoevskij, concorrendo a una larga circolazione di opere che contribuì alla formazione di un innovato orizzonte ricettivo.

e-ISSN 2421-292X

TAMENTE, senza transposizione alcuna» (1028);[18] «dedico dunque un documento publicato a indicare il primo sforzo istintivo di un artefice inquieto» (1029).

Quest'ultimo sintagma merita almeno una postilla. Infatti, per rifarmi alle locuzioni metodologiche elaborate da Jacques Le Goff, quel rimarcare il risvolto 'documentale', già magnificato in accezione positivistica dal Taine nella sua *Histoire de la littérature anglaise* (1863), che caratterizzerebbe l'operosità inesausta dell'artigiano, a detrimento delle potenzialità 'monumentali' afferenti all'artista, contribuisce a creare una ulteriore *liaison* con la Serao: 'donna' alla quale viene riconosciuto il merito di una operosità 'virile' («A voi, signora, a voi che ricercando il meglio date in Italia l'esempio di una operosità così virile, dedico dunque un documento publicato a indicare il primo sforzo istintivo di un artefice inquieto»; 1029). Insomma, alla laboriosità esemplare di Matilde si giustappone, ma in termini dialettici, l'inquietudine istintiva dell'artefice.

La prima occorrenza in cui il pubblicista d'Annunzio menziona il nome di Matilde nelle vesti di autrice – l'occasione gli è offerta dall'articolo dal titolo «Lo 'sfumino' perseguitato», apparso sul *Fanfulla* del 27-28 giugno 1885,[19] tra le cui righe, polemizzando con arguzia pungente col Mannucci e con un pedante del *Capitan Fracassa*, si smascherava la esiguità delle somme corrisposte dagli editori ai vari Carducci, Capuana, Fogazzaro e Verga a remunerare adeguatamente le loro fatiche letterarie e critiche – è la seguente: «E Matilde Serao, forse la più popolare romanzatrice d'Italia, una scrittrice laboriosa ed infaticabile, quali rendite ha dell'opera sua? E Antonio Fogazzaro? E Giovanni Verga? E Giuseppe Chiarini?» (d'Annunzio 1996, 63).

In sostanza, uno dei meriti più rilevanti riconosciuti alla «popolare romanzatrice», a detta altezza, sarebbe l'essere una 'sgobbona', mirabolante ma sempre 'sgobbona', che supplisce a carenze d'ingegno (implicitamente 'femminili'), grazie a una singolare prestanza lavorativa; tanto è vero che poi, nella dedicatoria dell'*Episcopo*, evocando ancora una volta detta operosità, si corregge parzialmente il tiro, attribuendole 'virilità'.

18 Il carattere maiuscoletto è originale; lo stesso dicasi per i corsivi presenti nei passi citati.

19 Pochi mesi prima, vale a dire il 3 marzo 1885, d'Annunzio aveva pubblicato su *La Tribuna* un articolo decisamente voyeuristico, dal titolo «Nuptialia» (d'Annunzio 1996, 267-70), riservato alle cerimonie del matrimonio, sia civile che religioso, tra Edoardo Scarfoglio e Serao – occasione propizia per indugiare non solo sugli abiti della sposa e degli ospiti ma anche sugli interni della dimora coniugale, dalle scale d'ingresso allo studio, dalla camera da letto ai due saloni, soffermandosi a descrivere nel dettaglio arredi, stoffe, paraventi, soprammobili! Ed ecco che, anche con i propri ospiti, «Donna Matilde [...] si espandeva dovunque in un'attività instancabile» (270).

e-ISSN 2421-292X

Nel processo dialetticamente cadenzato tra un laborioso documentale e un istintuale, invece inquieto e visionario, esposto in modi alterni e contraddittori nella dedicatoria, è il secondo polo ad avere la meglio. Rilievi e propositi di tale fatta contraddicono proprio il processo ideativo descritto – un fermento auscultato con acribia passo dopo passo, che guarda non già al documentale bensì a territori scarsamente 'documentabili', quali il sogno premonitore, il presentimento inesplicabile, la *rêverie*, la intuizione enigmatica, la visione rifratta[20] – plaghe incerte e mutevoli che allegorizzano una condizione esistenziale per certi versi epifanica e, soprattutto, una limacciosa psicologia del profondo. Come attestano i sintagmi seguenti: «attività misteriose e prodigiose che a poco a poco elaborano la materia quasi amorfa ricevuta dall'esterno» (d'Annunzio 1988, 1027); «Incominciavo a vedere, in sensazione visiva reale, le apparenze imaginate» (1027); «per non so qual comprensiva intuizione che non mi parve promossa soltanto dal risveglio repentino d'uno strato della memoria ma dal segreto concorso di elementi psichici non riconoscibili ad alcun lume d'analisi immediata» (1027).

Tanto è vero che in un passo cruciale del romanzo la voce 'maieutica' del demente/lucido Giovanni, personaggio in grado di mettere in scena la compresenza irrisolta del dicibile e dell'indicibile,[21] rinvia al fattuale proprio per additarne l'intima insignificanza. Ciò dinanzi a un interlocutore silente, disposto addirittura alla fuga pur di sottrarsi alla verifica, il quale reclamerebbe una narrazione che si attenesse al grado zero dei fatti:[22]

> Ascoltatemi bene, perché questa che vi dico è la verità; la verità scoperta da uno che ha passato anni ed anni a guardare dentro di sé continuamente, solo in mezzo agli uomini, solo. Ascoltatemi bene, perché questa è una verità assai più importante dei fatti che volete conoscere. Quando…

---

20 In accenni di tale tenore si colgano, pur *in nuce*, alcune idee afferenti alla 'teoria del visivo', del resto strettamente connesse alla 'teoria del creativo', destinate a trovare nel futuro *Notturno* una delle loro epifanie più eloquenti. Si veda in merito Crotti 2016.

21 Circa il conflitto che alberga nella 'doppia intenzionalità' della confessione di Giovanni, ricondotta non solo al contenuto del discorso ma anche alle procedure medesime del narrare, rimando alla perspicace lettura di Maxia 2012, 28.

22 Una defezione della voce dell'interprete-autore dinanzi al personaggio 'infestante' che lo assilla, esigendo di essere 'narrato', codesta, che sembra annunciare quella, pirandelliana, della celebre 'trilogia dei personaggi'. Come per eccellenza pirandelliana si rivela l'asserzione dell'inopportuno Giovanni, precedente di poco il passo citato: «Tutto è stato provato, tutto è accaduto. La vostra anima si compone di mille, di centomila frammenti d'anime che hanno vissuta tutta la vita, che hanno prodotto tutti i fenomeni ed hanno assistito a tutti i fenomeni. Capite dove voglio giungere?» (d'Annunzio 1988, 1040)

e-ISSN 2421-292X

Un'altra volta? Domani? Perché domani? Non volete dunque che io vi spieghi il mio pensiero?

Ah, i fatti, i fatti, sempre i fatti! – I fatti non sono nulla, non significano nulla. C'è qualcosa al mondo, signore, che vale assai più. (1040)

Le cadenze anaforiche che ritornano con una petulanza addirittura molesta, qui come altrove, così da configurarsi come una delle cifre stilistiche più distintive del testo,[23] inducono quella figura laconica di destinatario, la cui attenzione si intende catturare tra le panie del discorso, per poi travolgerla nel vortice delle proprie allocuzioni iterate,[24] a oscillare tra turbamento, disgusto e attrazione morbosa.[25]

Ma a chi potrebbe corrispondere questa sagoma silente di interlocutore azzerato, il quale viene chiamato in causa tramite una congerie di martellanti 'voi' e 'signore' – appelli talmente assillanti da rendere la funzione conativa, iterata a dismisura, in grado di alterare la decodifica del senso! Non solo blandito e ringraziato melensamente, dinanzi a lui ci si accusa e, soprattutto, ci si umilia, a iterare in forme palesemente masochistiche quei medesimi contegni già 'recitati' ad arte dinanzi ai restanti personaggi della vicenda, dal Doberti al Wanzer, dalla sensala a Ginevra!

Detto 'assente', infatti, molto dostoevskianamente, si fa carico di ruoli disparati, se si trova a essere, nel contempo, ascoltatore pietoso, detective attento e giudice rigoroso, veicolando così la polifonia delle loro alterne voci. Inoltre egli, quasi da anatomopatologo, svol-

23 Come noto, le retoriche anaforiche e analogiche erano state tra le scelte stilistiche più operanti nel *Piacere* – opzioni che l'*Episcopo* ripropone puntualmente, pur dotandole altrimenti. Infatti il lettore che nel romanzo del 1889 veniva blandito da una musicalità suadente, pronta a tradurre nel dettato narrativo ritmi e melodie di una prosa prossima alla poesia – come l'analisi linguistica e stilistica di Beccaria (1975) ebbe già modo di cogliere, mentre quella condotta da Guarnieri Corazzol praticò sul versante musicale («Elemento determinante della musicalità della pagina in prosa dannunziana è senz'altro la costruzione motivica, l'uso di *idées fixes* e temi ricorrenti: in uno stesso scritto, e anche in ripresa da un volume all'altro». Guarnieri Corazzol 1990, 59) – quel medesimo lettore, assillato da iterazioni così fastidiose, recepisce, qui, tale 'disturbo' come una sorta di sfida molesta, se suscita in lui una sorta di dis-piacere fonico.

24 Mi limito ad addurre un solo esempio ulteriore, che riconduce al figlio Ciro, in quanto vittima sacrificale 'innocente': «Quante volte quel pensiero mi straziò prima c'*egli* nascesse! Comprendete? Il pensiero della contaminazione… Comprendete? Non tanto l'infedeltà, la colpa mi affliggeva per me, quanto per il figliuolo non ancóra nato. Mi pareva che qualche cosa di quell'onta, di quella bruttura gli si dovesse attaccare, lo dovesse macchiare. Comprendete il mio orrore?» (d'Annunzio 1988, 1072).

25 Vale a dire sentimenti affini a quelli che Giorgio Aurispa, nella scena iniziatica del *Trionfo della morte*, prova dinanzi al suicidio di uno sconosciuto, mentre passeggia al Pincio accanto all'amante. Ippolita, infatti, avvertendo il senso allegorico insito nell'accaduto, lo implora: « – Giorgio, andiamo! – supplicò Ippolita, turbata, un poco pallida, scotendo l'amante che si sporgeva dal parapetto, in vicinanza del gruppo, attratto dall'atrocità della scena» (d'Annunzio 1988, 646).

e-ISSN 2421-292X

ge un compito ulteriore, nel fare le veci del probante testimone oculare dello stato in cui è ridotto non solo il cadavere di Giulio Wanzer, ma anche la mente perturbata del sopravvissuto – un Giovanni «Christus patiens», come viene evocato nel paratesto della dedicatoria,[26] reo confesso di un duplice assassinio, poiché avrebbe causato, pur involontariamente, il decesso del figlio Ciro:

> Voi… vedeste… il cadavere? – Non vi parve che ci fosse qualche cosa di straordinario in quel viso, negli occhi? – Ah, ma gli occhi erano chiusi… Non tutt'e due, però; non tutt'e due. Io lo so. Debbo morire, almeno per levarmi dalle dita l'impressione di quella palpebra che resisteva… La sento, la sento, qui, sempre; come se mi si fosse attaccata qui un poco di quella pelle. Guardate. Questa non è una mano che ha già incominciato a morire? Guardatela. (1034)

Insomma, ci troviamo dinanzi a una sagoma anonima che, provocando col proprio silenzio 'assordante' il fiume inarrestabile del monologare scomposto di Giovanni, diventa anche risolutiva per dare voce alla 'parola altrui',[27] altrimenti indecifrabile.

Potremmo quindi accordare un attributo ulteriore a questo 'signore', assimilandolo proprio al pubblico giudicante di un teatro sulle cui tavole sta andando in scena un processo intentato a un soggetto, il quale, una volta sottoposto a interrogatorio, non riesce o non intende decifrare compiutamente la sequenza degli accadimenti occorsigli, nonostante si sforzi di comprenderne le dinamiche di causa-effetto[28] – una sinopia, codesta, che pare rimandare a un futuribile *Der Prozess*.

Il codice teatrale fornisce, pertanto, alcune coordinate utili a interpretare la prova; e nel passo che segue, ambientato nel luogo di lavoro, eccone 'narrato' un tassello rivelatore, dove l'effetto scenico assume il rilievo di un farsesco connotato metateatralmente:

> Un giorno, nell'ufficio, due «giovani di spirito» simularono un interrogatorio. Il dialogo era tra un giudice e Giovanni Episcopo. Al-

26 Ecco il passo, dove la silhouette del personaggio sembra fondersi con l'immagine del presunto io autoriale, autorizzando il destinatario a formulare alcune ipotesi sincretiche circa i loro rispettivi statuti – congetture interpretative che contribuirebbero a supportarne la veridicità reciproca e il patto narrativo che ne consegue: «Allora quell'uomo dolce e miserabile, quel Christus patiens, si mise a vivere (innanzi a me? dentro di me?) d'una vita così profonda che la mia vita stessa ne restò quasi assorbita» (d'Annunzio 1988, 1027).

27 Circa la natura endemicamente plurivoca della parola, interpretata grazie alle teorie non solo di Bachtin ma anche di Terracini, vedi Mortara Garavelli 1985, 88-103.

28 Porciani, da parte sua, si è soffermata sull'inattendibilità del narratore – dato che procederebbe «di pari passo con l'instabilità del programma autoriale» (Porciani 2012, 55) e che, secondo la studiosa, motiverebbe non solo i cedimenti della struttura ma anche le contraddizioni del personaggio.

e-ISSN 2421-292X

la domanda del giudice: «Di professione?», Giovanni Episcopo rispondeva: «Uomo a cui si manca di rispetto». (1067)

Una delle peculiarità strutturali dell'*Episcopo*, dove a prevalere è il discorso diretto – opzione stilistica che concede al personaggio Episcopo l'opportunità di presentarsi dinanzi al lettore nelle vesti di un monologante compulsivo, offrendosi come una maschera 'nuda', ovvero privata del filtro e della mediazione della istanza vocale del narratore, inoltre mettendo a disposizione dell'interprete delle «*performances* di significato piuttosto che formulare realmente i significati stessi»,[29] limitando così drasticamente la distanza tra il lettore e gli eventi narrati[30] – è data dalla compresenza di più generi letterari: tipologie svariate tra le quali è il mimetico, portato a prevalere nettamente sul diegetico, il codice destinato a informarne il discorso.

Del resto, l'oscillazione attributiva della prova a un unico genere letterario, precisato una volta per tutte, conferma quanto accennato. Infatti, se nel paratesto della dedicatoria dapprima viene detta «piccolo libro» (1025) indi «dramma» (1028), ci si riferisce a essa etichettandola «*farsa tragica*» (1050), mentre, nella versione apparsa sulla *Nuova Antologia* tra i mesi di febbraio e marzo 1891, eccola introdotta col sopratitolo «Dramatis Personae». Novella I. Ancora, scrivendone il 18 gennaio 1893 all'Hérelle, in occasione di una missiva già menzionata per la sua rilevanza, è appunto la novellistica a campeggiare nuovamente («Penso però che non sia bene lasciare a quella novella il titolo italiano che non è attraente»; d'Annunzio 1993, 84).[31]

Fluttuazioni, codeste, che vanno lette alla luce di una fase creativa ritenuta 'inquieta' dallo stesso 'artefice', come assicura il motto imperativo « – O rinnovarsi o morire» (d'Annunzio 1988, 1029), risuonante senza appello tra le ultime righe della dedicatoria. Stagione certamente complessa, che va situata tra le quinte di uno scenario europeo di inizio secolo percorso da innovate proposte estetiche, senza tuttavia porre in subordine la caparbia ricerca di soluzioni editoriali prestigiose e rimunerative, come proprio la missiva all'Hérelle accerta.

La natura mimetica dell'incipit mi pare a questo punto dirimente.

Infatti un esordio come il seguente, dove l'altrui volontà di sapere si scontra in termini con una recisa professione di 'non sapere', incalzata ossessivamente da forme interrogative, mentre un io e un

29 Come noterebbe Wolfgang Iser (Lombardi 2004, 36).

30 Condotta alla luce dei rispettivi sistemi semiotici, Segre ha operato una verifica serrata, cui rimando, delle differenze e delle intersezioni ricorrenti tra i due campi generici che afferiscono rispettivamente al romanzo e al teatro (Segre 1984).

31 Per una disamina delle dinamiche, sia formali che estetiche, che investono questa stagione novellistica e dei rapporti con l'Hérelle, pronta a cogliere altresì le proiezioni biografiche e autobiografiche in gioco in detta fase creativa, si veda *Ritratto del prosatore da giovane* (Pupino 2002, 32-91).

e-ISSN 2421-292X

tu, obbedendo a modalità non dialettiche, si fronteggiano sullo sfondo di un torbido dramma familiare e coniugale,[32] designa, e per antonomasia, una situazione teatrale:

> Dunque, voi volete sapere… Che cosa volete sapere, signore ? Che cosa vi debbo dire? Che cosa? – Ah, *tutto*! – Bisognerà dunque che io vi racconti tutto, fin dal principio.
>
> Tutto, fin dal principio! Come farò? Io non so più nulla; non mi ricordo più nulla, veramente. Come farò, signore? Come farò? (D'Annunzio 1988, 1031)

In un incipit di tale tenore ecco una prima persona che si vede catapultata sulle tavole impietose di una ribalta indecifrabile, e là esposta come 'carne da macello', appunto confessarsi, nell'impellenza di impadronirsi della parola 'scenica'. Ella, inoltre, si sarebbe riproposta di ricomporre un intreccio che obbedisse a criteri temporali consequenziali («Tutto, fin dal principio!»), portando così a interagire il paventato caos, sia formale che contenutistico, determinato dagli eventi con l'assetto logico e coerente di una fabula – si arrogherebbe, insomma, un intervento di riordino che, in quanto operazione spettante al destinatario, assurge anche a scelta metanarrativa di non poco conto, proprio assimilando detto intervento a quello che competerebbe a quest'ultimo.

Poche pagine dopo, del resto, il conflitto insanabile tra l'aspirazione a una consequenzialità spazio-temporale del racconto e la propria impotenza affabulatoria, induce a risolvere nel silenzio quel caos che incombe tra i poli di inizio e di fine («Ah, è vero. Avete ragione. Siamo ancóra al principio e io vi parlo della fine! Voi non potrete capire se prima io non vi racconterò tutto. E pure, sono già stanco; mi confondo già. Non ho più nulla da dire, signore. Ho la testa leggera leggera, come una vescica piena d'aria. Non ho più nulla da dire. Amen, amen»; 1037).

Se ponessimo a confronto l'incipit dell'*Episcopo* con quelli ideati per le prove romanzesche che immediatamente lo precedono e lo seguono, la sua tipologia risulterebbe desueta. Alla medesima altezza testuale ne *Il Piacere* domina, come noto, un diegetico esterno, che si attiene a coordinate spazio-temporali inclini a descrivere una sta-

32 Lo stato civile di coniugati del Giovanni dell'*Episcopo* e del Tullio Hermil de *L'Innocente*, come ha avuto modo di osservare Danelon «unici protagonisti sposati nella narrativa lunga di d'Annunzio» (Danelon 2014, 151), che ne legge le derive nell'orizzonte teorico di Cesare Lombroso e del suo allievo Scipio Sighele, rappresenta, del resto, una condizione sia sociale che antropologica atta a parafrasare le patologie di varia specie infestanti il dominio tematico della famiglia nella narrativa europea del secondo Ottocento – anomalie e disfunzioni che il narratore d'Annunzio seppe recepire prontamente persino nei loro risvolti più truci.

gionalità mortuaria, tradotta in sintagmi brevi e cadenzati, privi di subordinate («L'anno moriva, assai dolcemente. Il sole di San Silvestro spandeva non so che tepor velato, mollissimo, aureo, quasi primaverile, nel ciel di Roma. Tutte le vie erano popolose come nelle domeniche di maggio»; 5).[33] Nel *Trionfo della morte*, d'altro canto, è il personaggio femminile a venire focalizzato dapprima da un narratore esterno, per poi acquisire voce, veicolando così un mimetico di secondo grado, formulato interrogativamente («Ippolita, quando vide contro il parapetto un gruppo di uomini chini a guardare nella strada sottoposta, esclamò soffermandosi: – Che sarà accaduto?»; 645).

È invece *L'Innocente* a suggerire la tipologia di incipit[34] più prossima a quello dell'*Episcopo*. Infatti nella prova edita nel 1892[35] l'autodenuncia di un infanticidio premeditato, peraltro professato con tutte le aggravanti del caso, supporta la voce di un narratore interno che dice io, mentre, confessandosi «con una perfetta lucidità di coscienza» (360), monologa con un proprio doppio.

L'Hermil, difatti, è in preda a una brama raziocinante 'superomistica' intimamente perversa, poiché antifrastica: 'espellere' verbalmente la propria colpa tramite un'ammissione totale, pertanto liberatoria. Così il suo incipit, connotato da una voce verbale all'infinito, non può non ostentare una ferma ed esibita risoluzione:

> Andare davanti al giudice, dirgli: «Ho commesso un delitto. Quella povera creatura non sarebbe morta se io non l'avessi uccisa. Io Tullio Hermil, io stesso l'ho uccisa. Ho premeditato l'assassinio, nella mia casa. L'ho compiuto con una perfetta lucidità di coscienza, esattamente, nella massima sicurezza. Poi ho seguitato a vivere col mio segreto nella mia casa, un anno intero, fino ad oggi. Oggi è l'anniversario. Eccomi nelle vostre mani. Ascoltatemi. Giudicatemi». (360)

A differenza del 'folle' Giovanni, *Christus patiens* omicida per impeto, Tullio è un loico infanticida invece *impatiens*, il quale non esita a lanciare una sfida, peraltro degna di un suo autorevole modello, Don Giovanni, alla «giustizia degli uomini» (360) e all'ordine che do-

33 Prendendo in esame detto incipit, Oliva ne ha colto altresì con acume la singolare costruzione temporale, secondo cui «il presente traslittera nel passato e viceversa in un andamento circolare senza sfogo» (Oliva 2011,129).

34 La lettura narratologica di Nay, da parte sua, ha individuato nella prova, accanto all'affiorare di una triplice stratigrafia di incipit, «un procedimento a 'cannocchiale rovesciato'» (Nay 2011, 140), volto a depistare le congetture dell'interprete.

35 Nel vagliare le peculiarità della 'prosa sinfonica' dannunziana, Guarnieri Corazzol (1990, 59-60) osservava come il ricorso al *Leitmotiv* – procedimento mediato per l'appunto dai drammi wagneriani – divenga risolutivo per la narrativa proprio a partire da *L'Innocente*.

e-ISSN 2421-292X

vrebbe governare quei loro tribunali terreni, tanto disprezzati («La giustizia degli uomini non mi tocca. Nessun tribunale della terra saprebbe giudicarmi»; 360).

Proclamandosi colpevole, senza infingimento alcuno, ecco che l'Hermil si appella a strategie incipitarie affini a quelle di cui si era già avvalso il Giovanni dell'*Episcopo*. Nelle prime righe dell'*Innocente*, infatti, si registra uno stile per eccellenza mimetico, che ricorre puntualmente al monologo in prima persona nella forma della confessione, pur con la differenza che si provvede a trasformare quella miriade assordante di 'signore' e di 'voi', là infestanti le formule allocutorie del discorso, nel fantasma di un 'giudice' che in precedenza era stato lasciato inespresso («Posso andare davanti al giudice, posso parlargli così? Non posso né voglio»; 360).

In ultima analisi, l'interpretazione delle affinità incipitarie ravvisabili tra i due testi diviene più cogente qualora la si effettui alla luce delle dinamiche che ricorrono tra i poli di genere letterario, intreccio e personaggio, nel convincimento critico che d'Annunzio abbia inteso condurre la ricerca pervicace di una gamma di romanzesco potenzialmente in grado di veicolare una parola 'totale'.

Così la definizione che si riserva ai personaggi creati dalla «figura fine e seducente dello scrittore» (400) Filippo Arborio, uno dei deuteragonisti più persuasivi dello stesso Hermil – vale a dire il creatore di romanzi che «pieni d'una psicologia complicata, talora acutissima, spesso falsa, turbavano le anime sentimentali, accendevano le fantasie inquiete, insegnavano con suprema eleganza il disdegno della vita comune» (400) – può anche attagliarsi, metanarrativamente, ai modelli cui aspirava il loro comune autore: «Ciascuno dei suoi personaggi combatteva per la sua Chimera, in un duello disperato con la realtà» (400).

Bibliografia

Anceschi, L. (1990). *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*. Nuova edizione accresciuta e aggiornata a cura di L. Vetri. Venezia: Marsilio.

Beccaria, G.L. (1975). «Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana». *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*. Torino: Einaudi, 285-318.

Borin, F. (2017). «Il delitto di Giovanni Episcopo. Tragedia filmica di un uomo (ridicolo?)». *Archivio d'Annunzio*, 4, 125-37. http://doi.org/10.14277/2421-292X/AdA-4-17-10.

Calvino, I. [1995] (2001a). «Cominciare e finire». *Saggi 1945-1985*, t. 1. A cura di M. Barenghi. Milano: Mondadori, 734-53.

Calvino, I. [1995] (2001b). «La squadratura (per Giulio Paolini)». *Saggi 1945-1985*, t. 2. A cura di M. Barenghi. Milano: Mondadori, 1981-90.

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 109-126
e-ISSN 2421-292X

Cimini, M. (a cura di) (2004). *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
Crotti, I. (2008). «Il dis-Piacere del Libro». *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*. Venezia: Marsilio, 55-118.
Crotti, I. (2016). «Per una retorica dello sguardo». *Lo scrittoio imaginifico. Volti e risvolti di d'Annunzio narratore*. Avellino: Edizioni Sinestesie, 105-35.
Danelon, F. (2014). «Abissi e orrori coniugali nella narrativa dannunziana. *Giovanni Episcopo* e *L'Innocente*». *Rivista di letteratura italiana*, 32(1), 149-61.
D'Annunzio, G. (1988). *Prose di romanzi*. Vol. 1. Edizione diretta da E. Raimondi. A cura di A. Andreoli. Introduzione di E. Raimondi. Milano: Mondadori.
D'Annunzio, G. (1993). *Lettere a Georges Hérelle 1891-1913*. A cura di M.G. Sanjust. Bari: Palomar.
D'Annunzio, G. (1996). *Scritti giornalistici 1882-1888*, vol. 1. A cura e con una introduzione di A. Andreoli. Testi raccolti e trascritti da F. Roncoroni. Milano: Mondadori.
Eco, U. (1985). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
Falcetto, B. [1992] (2001). *Italo Calvino: Romanzi e racconti*, vol. 2. Edizione diretta da C. Milanini. A cura di M. Barenghi e B. Falcetto. Milano: Mondadori, 1381-401.
Genette, G. [1987] (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. A cura di C.M. Cederna. Torino: Einaudi.
Guaragnella, P.; De Toma, S. (a cura di) (2011). *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Il Novecento*. Lecce: Pensa MultiMedia Editore.
Guarnieri Corazzol, A. (1990). *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*. Bologna: il Mulino.
Holub, R.C. (a cura di) (1989). *Teoria della ricezione*. Torino: Einaudi.
Lombardi, C. (2004). *Lettura e letteratura. Quaranta anni di teoria*. Napoli: Liguori.
Maxia, S. (2012). «Un monologo 'alla Dostoevskij' nell'Italia di fine Ottocento. Il *Giovanni Episcopo*». *D'Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*. Venezia: Marsilio, 19-34.
Mortara Garavelli, B. (1985). *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*. Palermo: Sellerio.
Nay, L. (2011). «Gabriele D'Annunzio, *L'Innocente*». Guaragnella; De Toma 2011, 135-41.
Oliva, G. (2011). «Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*». Guaragnella; De Toma 2011, 127-33.
Porciani, E. (2012). «Giovanni Episcopo vs. Gabriele d'Annunzio. Inattendibilità del narratore e intenzione dell'autore». *L'autore nel testo. Sette episodi di finti diari, implicature e autofinzioni*. Roma: Giulio Perrone Editore, 31-56.
Pupino, A.R. (2002). *D'Annunzio letteratura e vita*. Roma: Salerno Editrice.
Pupino, A.R. (a cura di) (2005). *D'Annunzio a Napoli*. Napoli: Liguori.
Puppa, P. (2005). *Episcopus. Molto liberamente tratto dal romanzo "Giovanni Episcopo" di Gabriele d'Annunzio*. Salerno: Plectica Editrice.
Ricorda, R. (2005). «Gli anni di Napoli e la poetica del romanzo». Pupino 2005, 277-94.
Segre, C. (1984). *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*. Torino: Einaudi.
Trevisan, A. (2019). «'Vogliatemi bene': lettere di Matilde Serao a Gabriele d'Annunzio». *Archivio d'Annunzio*, 6, 9-25. http://doi.org/10.30687/AdA/2421-292X/2019/01/001.

e-ISSN 2421-292X

Archivio d'Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

Logiche della diffrazione: le soglie testuali del *Giovanni Episcopo*

Marco Carmello
Complutense University of Madrid | UCM, Spagna

Abstract The short novel *Giovanni Episcopo* represents an exception in d'Annunzio's fictional production. The beginning and the end of this work are particularly relevant for their innovative technique that points out a deep authorial engagement in literary experimentation. Critics discussed the innovative attitude of *Giovanni Episcopo* and its importance for a complete understanding of d'Annunzio's production. In this article we are going to discuss this work analysing its textual thresholds to demonstrate its relevance for the authorial searching of new expressive ways.

Keywords Giovanni Episcopo. Textual threshold. Subject. Narrativity. Ellipsis.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-02-24
Accepted 2021-05-20
Published 2021-10-21

Open access

Citation Carmello, M. (2021). "Logiche della diffrazione: le soglie testuali del *Giovanni Episcopo*". *Archivio d'Annunzio*, 8, 127-156.

> Tolle filium tuutm unigenitum, quem diligis, Isaac et vade in terram Moira; atque offer eum ibi in holocaustum super unum montium, quem mostravero tibi
> *Gen*. 22, 2

> Lapidem quem reprobaverunt aedificantes hic factus est in caput anguli
> *Psalm*. 117, 22

1 Introduzione

Nello smagliante panorama della produzione dannunziana il *Giovanni Episcopo* rappresenta un cono d'ombra, forse l'unico. Quasi universale nella critica dannunziana[1] è la sostanziale accettazione del giudizio dato dall'autore stesso sulla sua opera: «Ah, mia cara amica, perché ebbi una sì fiera visione e feci una sì debole opera? Perché sulla pagina quel gran flutto di forza si attenuò e si spense?» (d'Annunzio 1988, 1028); quasi universale è anche l'idea che l'*Episcopo* sia solo una tappa nel tormentato percorso che dall'*Innocente* porta al *Trionfo della morte*, come se, perché il ciclo dei «Romanzi della Rosa» potesse trovare una sua conclusione, fosse necessaria una prova diretta di quel *naturalisme* che d'Annunzio si apprestava a congedare dalle pagine della sua narrativa. E appunto questo è il senso della dedica a Matilde Serao che fa da prefazione al testo. L'*Episcopo*, insomma, finisce coll'essere un testo scoria, la prova di una sperimentazione che prelude a un congedo.

Ma, l'*Episcopo* rappresenta un cono d'ombra anche per altre, ben più cogenti, ragioni: si tratta, infatti, di un testo potenziale, di una traccia di quel che avrebbe potuto essere il respiro di un'altra, diversa, prosa dannunziana. Se letta come testo potenziale, la «lunga novella» dannunziana cambia di segno, e il fallimento diventa più dichiarato che reale, più preteso che effettivo. Il testo si rivela così ricco di quel fascino che, per comprensibili ragioni, d'Annunzio ha cercato di negargli.

I modi della narrazione saranno argomento delle pagine che seguono, anche se l'architettura narrativa dell'*Episcopo* sarà discussa a partire dalle soglie testuali che ne segnano i limiti: gli oggetti di analisi saranno, quindi, l'incipit e l'explicit del testo insieme alla prefazione che lo precede. La scelta non è dettata solo da ragioni contingenti, ma è suggerita anche dalla natura dell'opera.

Se è vero che nell'*Episcopo* agisce una logica della ripetizione[2] e del doppio (vedi Lombardi 2006), se è vero che l'argomento di que-

1 Per una presentazione generale di d'Annunzio si vedano il classico Bàrberi Squarotti 1982; Pupino 2005; Giammarco 2005. Per quanto riguarda il periodo specifico di scrittura dell'*Episcopo* si veda Traina 1992.

2 Si veda Mauro (2012). Per le dinamiche coniugali si veda Danelon 2016.

Archivio d'Annunzio 8, 2021, 127-156 | e-ISSN 2421-292X

sto racconto lungo, o romanzo breve, rimanda direttamente all'*Innocente*, del quale viene talora considerato una sorta di studio preparatorio, è, però, anche vero che né la logica della ripetizione, né quella del doppio, né il parallelo fra il *Giovanni Episcopo* e *L'Innocente*, fra la confessione di Episcopo e il memoriale attentamente cesellato da Hermil, riescono a spiegare gli aspetti più peculiari del testo.

Che l'*Episcopo* sia un laboratorio, e precisamente un laboratorio fra le cui mura d'Annunzio conduce un raffinato esperimento di catottrica, è indubbio; che tale esperimento non possa essere inteso se non a partire dalle ragioni del testo, cui deve essere restituita la sua piena autonomia,[3] è ugualmente fuor di discussione. Oltre a ciò, bisogna anche riconoscere quanto quest'autonomia piena risponda a una dialettica narrativa di irriducibile complessità.

Centro di questa complessità è il personaggio eponimo dell'opera, Giovanni Episcopo, o meglio, la sua voce.

L'*Episcopo* è dominato da un ascolto il cui campo è definito dall'interazione complessa fra la voce del narratore e il silenzio di un narratario esterno, anonimamente funzionale, ma capace di contenere, fino alla fine, la narrazione entro i binari che la definiscono.

È questa la prima diffrazione operante nell'*Episcopo*, e non è di poco conto: mentre il Tullio Hermil dell'*Innocente* è pienamente padrone di quel che dice, ne è pienamente autore, indipendentemente dall'esistenza di un referente cui rivolgere il suo memoriale,[4] Episcopo non esiste se non in costante riferimento al narratario cui dirige le sue parole. Ciò implica che Episcopo non possa essere considerato, a differenza di Hermil, l''autore' della sua confessione: questa, infatti, è frutto del controllo esercitato dal narratario sulla diegesi.

Se tale controllo non intervenisse a mantenere la narrazione di Episcopo entro i limiti della storia che questi deve raccontare, ci si troverebbe davanti a un ostacolo insormontabile, una vera e propria *impasse* della scrittura, poiché la voce narrante non riuscirebbe a organizzare il racconto della sua vicenda, e non potrebbe assolvere alla sua stessa funzione.

La diffrazione fondante alla base dell'*Episcopo* è, dunque, quella che priva Giovanni Episcopo del controllo sulla sua storia, per farne

3 Si sa che era lo stesso d'Annunzio a suggerire l'accostamento fra il *Giovanni Episcopo* e *L'Innocente*, tanto che l'introduzione all'*Episcopo* avrebbe dovuto precedere il volume doppio, *Episcopo* più *Innocente*, che d'Annunzio propose a Treves (cf. d'Annunzio 1988, 1348-9). Il progetto abortì per il rifiuto dell'*Innocente* da parte di Treves.

4 La breve paginetta introduttiva dell'*Innocente*, attribuita, nella finzione romanzesca, a Hermil, come del resto tutto il testo dell'opera, si conclude così: «Eppure bisogna che io mi accusi, che io mi confessi. Bisogna che io riveli il mio segreto a qualcuno. | A CHI?» (d'Annunzio 1988, 360), a riprova di quel che si diceva: Hermil ha il pieno controllo del suo scritto, e dei contenuti che questo esprime, senza che l'assenza di un referente, resa esplicita dalla domanda finale enfatizzata dal maiuscolo, comporti un'*impasse* della scrittura.

e-ISSN 2421-292X

una voce invisibile – del personaggio manca persino una descrizione fisica che vada oltre i pochi tratti stereotipati del «doloroso bevitore» (d'Annunzio 1988, 1025) – coartata all'interno di uno spazio di ascolto non suo. 'Episcopo' è il nome di una voce, ma non quello di un 'io'.

La vera e propria de-soggettualizzazione cui d'Annunzio sottopone il suo personaggio passa dunque da un espediente narratologico semplice, almeno apparentemente, ma molto potente: quello di introdurre un narratario assente, la cui funzione risulta inferibile solo dalle parole di Episcopo, che si rivolge direttamente e in maniera reiterata all'interlocutore assente per riceverne le indicazioni necessarie a orientarsi nella sua coscienza ormai stravolta.

La 'confessione' di Episcopo, quindi, è possibile solo fintanto che sia attiva la dialettica narratore/narratario, nel momento in cui questa viene meno, anche la storia cessa, come appunto accade nel *Giovanni Episcopo*. La parte narrativa dell'*Episcopo* si apre con un riferimento diretto al narratario: «Dunque voi volete sapere… Che cosa volete sapere, signore? Che cosa vi debbo dire? Che cosa?» (1031), e si chiude con un implicito congedo del narratario («Ah, signore, per carità, per carità, non mi lasciate, non mi lasciate solo!»; 1094) che coincide col venir meno di un Episcopo ormai morente («Prima di sera morirò»; 1094) e in preda a un delirio che ne sprofonda la voce in un universo simbolico non più narrabile («Entrò una rondine… | Lasciate entrare quella rondine…»; 1095. Sono le parole conclusive dell'opera).

Questa prima e fondante diffrazione, attraverso cui d'Annunzio genera una sorta di effetto specchio fra narratore e narratario, mette in moto la macchina narrativa dell'*Episcopo* permettendo il delinearsi delle altre diffrazioni che sorreggono il testo, come quella, strutturale, fra le due linee di scrittura alternantesi fra loro lungo tutto testo: quella propriamente diegetica e quella 'simbolica'. A questa spezzatura fa seguito quella della funzione paterna, che, a sua volta, marca l'interpretazione della relazione matrimoniale fra Giovanni e Ginevra. Perché il complesso sistema catottrico dell'*Episcopo* possa essere accostato con profitto è necessario un avvicinamento al testo e alle sue soglie a iniziare dalla frattura che per prima segna il *Giovanni Episcopo*, quella fra introduzione autoriale e testo propriamente detto.[5]

[5] Anche se il presente articolo non adotta una precisa metodologia narratologica, guardiamo soprattutto a Genette 1972; 1987; Eco 1979; 1994; Fludernik 1996; Giovannetti 2018.

2 Per una piccola dialettica della prefazione

L'apertura dell'*Episcopo*[6] corrisponde a una mossa duplice: da una parte vi è l'incipit vero e proprio della 'novella', dall'altra troviamo invece la dedica/prefazione alla Serao, vero e proprio esempio di soglia autoriale,[7] con cui l'autore determina una distanza fra sé e il suo testo.

Che quest'introduzione vada letta, come suggerisce, nel suo breve commento, Andreoli sulla base della già citata lettera a Treves del 5 agosto 1891, come riferita non solo all'*Episcopo* ma anche all'*Innocente* è indubbio (d'Annunzio 1988, 1348-9); più dubbio è come debba essere interpretata questa comune referenza: si tratta della prova di una reale comunanza fra le due opere o non è piuttosto la traccia di una sorta di strategia di contenimento messa all'opera da un d'Annunzio inquieto rispetto al risultato ottenuto con l'*Episcopo*?

Scrivendo in quella lettera: «Vorrei che questo studio singolare fosse contenuto nel volume perché è prediletto fra tutta quanta la mia opera in prosa dalla persona a cui sarà dedicato il libro. Inoltre ha qualche affinità col romanzo: affinità di forma e di moralità nascosta» (1348), l'autore svela, ben oltre le sue intenzioni,[8] il senso della sua richiesta. L'*Episcopo* è, a leggere bene il breve passaggio della lettera al Treves, irrisolto sotto il profilo della forma, è infatti «studio» e non «romanzo», ma lo è anche riguardo al contenuto e alla responsabilità autoriale.

Lo 'studio', per usare la parola da cui traspare tutto l'imbarazzo di d'Annunzio, non riesce infatti a trovare una sua collocazione precisa.

Per stile e tecnica narrativa l'*Episcopo* non è certo accostabile ai «Romanzi della Rosa», con cui però condivide tempi di creazione e temi, almeno per quanto riguarda la triade composta da inettitudine alla paternità, adulterio e infanticidio. Allo stesso tempo, però, la vicinanza di impianto alle novelle è solo apparente, a separare lo 'studio' dai racconti sono le tematiche, come già si è notato, e anche il trattamento del racconto che appare affatto peculiare.

La difficoltà di collocazione è segno della terza irresolutezza indicata: quella autoriale. La richiesta al Treves di fare dell'*Episcopo* la se-

6 Sull'introduzione dell'*Episcopo* e sulla relazione fra l'autore e la sua opera è fondamentale Porciani (2011), da cui in parte ci si discosta.

7 Cf. Genette (1987, 120-46; 240-96). Dal punto di vista genettiano la premessa dannunziana all'*Episcopo* rappresenta la crasi di due tipi di soglia differenti, la dedica e l'introduzione. Non analizzeremo le conseguenze della natura duplice del testo, non essendo direttamente utili al nostro discorso.

8 Come Treves ben comprese negandosi alla richiesta di d'Annunzio: certo, di diniego editoriale si tratta, quindi dettato da ragioni di opportunità commerciale, ma quelle stesse ragioni trovano la loro causa ultima nella constatazione che l'accoppiata non poteva funzionare, poiché il criterio che l'aveva suggerita non poteva giustificare l'accostamento fra due opere incommensurabili, nonostante l'apparente comunanza d'argomento.

e-ISSN 2421-292X

conda parte di un dittico il cui punto centrale avrebbe dovuto essere *L'Innocente*, è mediata da un salvataggio esterno dell'*Episcopo* stesso dovuto all'importanza che la dedicataria attribuisce allo 'studio'. Se a d'Annunzio fosse riuscita l'operazione, avrebbe capitalizzato il duplice vantaggio di poter dedicare alla Serao un'opera che egli riteneva di maggior caratura, come *L'Innocente*, riducendo al contempo l'intero *Episcopo* alla funzione, in qualche modo ancillare, di soglia, quasi di *introibo*, al romanzo, così da contenerne le valenze perturbatrici.

Che una simile strategia fosse destinata a fallire, anche se Treves non avesse rifiutato *L'Innocente*, e conseguentemente anche l'idea di una duplice pubblicazione con l'*Episcopo*, è di per sé evidente, ciò non di meno dice molto dell'ambiguità autoriale rispetto all'opera. Rimasto col solo *Episcopo* in mano – lo 'studio' sarebbe stato pubblicato nel gennaio del 1892 dall'editore Pierro – a d'Annunzio non restò che rivedere la funzione della sua introduzione.

Le condizioni di fruizione dell'introduzione, infatti, non permettono al lettore di estendere la funzione prefativa anche all'*Innocente*,[9] così che d'Annunzio si vede costretto a rinunciare all'originario intento di silenziamento dell'*Episcopo*, essendo, a questo punto, impossibile ridurlo a semplice soglia dell'*Innocente*.[10] L'introduzione è quindi ricalibrata sull'opera che presenta.

Due sono le vie battute dall'autore per distanziarsi dal testo: da una parte vi è il gioco, abbastanza sottile, di d'Annunzio con le 'regole di genere' del racconto naturalistico, a cui, sotto l'autorevole egida della Serao, viene ricondotto l'*Episcopo*, dall'altra c'è l'insistenza sulla difficoltà di scrittura dell'opera.

Una via scoperta, dunque, e una coperta, o almeno più coperta, che passa dalla soluzione di un problema: quello dell'implicazione dell'autore nella narrazione naturalistica in qualità di testimone o di narratario-*reporter*.

Presentato, nel paragrafo iniziale della prefazione, come «semplice documento letterario» privo di «importanza d'arte», da leggersi co-

9 La netta affermazione di Andreoli, secondo cui: «La dedica-prefazione, rivolta a Matilde Serao, va pertanto riferita non solo alla lunga novella, ma anche all'*Innocente*» (1988, 1349), deve dunque essere decisamente moderata sulla base della fruizione del testo, che non presenta elementi di rimando interni all'*Innocente*. Il contatto fra questa dedica ed il romanzo è perspicuo solo per chi sia a conoscenza delle contingenze di scrittura dell'*Episcopo*, ma non per il lettore del testo; d'Annunzio gioca, quindi, sulle modalità di ricezione della dedica-prefazione da parte del lettore.

10 *L'Innocente* sarà pubblicato da Bidieri dopo l'*Episcopo*, l'unica possibilità per il lettore di ricostruire l'originaria duplicità di riferimento della prefazione è dunque data dai tempi di pubblicazione: un lettore particolarmente attento potrebbe intendere la prefazione dell'*Episcopo* come allusivamente riferita all'*Innocente* sulla base dell'analogia di argomento fra le due opere, ma verrebbe comunque meno quell'intento di silenziamento dell'opera dato dal previsto aggiogamento dell'*Episcopo* a un'edizione condivisa con *L'Innocente*.

me tappa verso «una finale rinnovazione» (d'Annunzio 1988, 1025), il testo dell'*Episcopo* è riportato alla sua origine di *reportage*. Il «doloroso bevitore» (1025) è presentato come personaggio reale, con cui, complici alcune non meglio chiarite «circostanze bizzarre» (1025), l'autore è venuto in contatto insieme ad Angelo Conti e a Marius de Maria. Il filosofo, Conti, è anzi il tramite dell'incontro, è lui il primo contatto con Episcopo e il più implicato nella vicenda personale del personaggio – d'Annunzio ci informa che è proprio Conti a procurare «la siringa e la morfina pel povero Battista» (1025)[11] – è sempre lui a mettere in relazione gli altri due con Episcopo.

Con la presentazione delle circostanze di scrittura dell'opera d'Annunzio ottiene il duplice scopo di ascrivere l'*Episcopo* ai moduli della narrazione naturalistica, a quel bisogno di «studiare gli uomini e le cose DIRETTAMENTE, senza transposizione alcuna» (1028), e di disimpegnarsi rispetto al personaggio di Episcopo limitando notevolmente, e di fatto negando, la sua funzione di interlocutore fittizio del personaggio.

Il fatto che la storia di Episcopo sia stata raccolta da tre differenti interlocutori rende difficile decidere a chi vada riferito il vocativo «signore» (1031) con cui Episcopo inizia il suo racconto, ma, se dovessimo scegliere quale sia il più probabile candidato fra i tre possibili, dovremmo propendere per Conti, piuttosto che per d'Annunzio o de Maria, in considerazione di quella vicinanza fra Episcopo e Conti su cui insiste l'introduzione. La funzione del narratario subisce, così, una diffrazione; d'Annunzio è il testimone, indiretto, secondo, della vicenda; si mantiene a distanza da un coinvolgimento, non sarà lui il «signore» cui è diretta la confessione di Episcopo.

Del resto «il raro materiale, raccolto con la maggior possibile esattezza, era rimasto grezzo in alcune pagine di note», ci dice d'Annunzio (1025). L'annotazione è importante, e ancora una volta doppiamente anticipatrice, perché conferma l'aderenza alla poetica realista e simultaneamente permette di introdurre l'altra via percorsa da d'Annunzio per distanziarsi dal suo testo: quella della difficoltà di scrittura, tema a cui viene dato uno spazio decisamente ampio.

Il corpo centrale del testo della dedica-prefazione alla Serao spiega il perché del ritardo nella lavorazione del materiale grezzo, mettendolo in relazione a due concomitanti fatti della vita di d'Annunzio: la vita militare, il cui strascico causa un vero e proprio impedimento fisico all'immobilità richiesta dalla scrittura, e il ripudio che, rimettendosi faticosamente a tavolino, d'Annunzio prova verso la sua opera passata.

11 Il riferimento è a uno dei passaggi narrativi più importanti dell'opera, quello della morte del suocero Battista, uno dei tanti 'doppi' di Episcopo, come rivela immediatamente la semplice relazione onomastica fra i nomi dei personaggi, Giovanni e Battista appunto, dovuta a un esteso tumore (d'Annunzio 1988, 1079).

e-ISSN 2421-292X

L'*Episcopo* è il frutto di questa duplice crisi, artistica e morale, dell'autore. Non a caso il fascicolo con le note «grezze» in cui è raccolta la storia del personaggio capita a d'Annunzio per le mani proprio quando «l'inquietudine si faceva, di minuto in minuto, più forte» (1027). Il ritrovamento del 'dossier Episcopo' rappresenta la risoluzione della crisi: l'autore si getta nella scrittura, in una scrittura che sorge di getto sulla base di una visione. Il dossier, infatti, rievoca l'immagine di Episcopo, che trascina con sé quelle di Giulio Wanzer, di Ciro, di Ginevra, di Battista; a questo punto si potrebbe veramente dire che la storia si scriva da sola, permettendo così all'autore di risolvere positivamente l'alternativa «rinnovarsi o morire» (1029) con cui si chiude l'introduzione.[12]

Eppure, l'opera è, agli occhi del suo autore, debole: «Ah, mia cara amica, perché ebbi una sì fiera visione e feci una sì debole opera? Perché sulla pagina quel gran flutto di forza si attenuò e si spense?» (1028).

La domanda in realtà è retorica, poiché d'Annunzio ha già risposto, e proprio all'inizio di quel lungo *excursus* sulla sua crisi autoriale. Considerando gli effetti della vita militare, l'autore così chiosa:

> Compresi allora come sia profonda e inevitabile su noi l'azione pur degli estranei da cui tante diversità ci separano, e come sia più difficile preservare la nostra persona morale che il nostro corpo dai rudi contatti delle moltitudini per mezzo a cui viviamo o passiamo. Nulla, mia cara amica, nulla di quanto crediamo nostro ci appartiene. (1025-7)

L'*Episcopo* è, perciò, l'opera frutto di quest'estraneità: lo è oggettivamente, perché racconta una storia di spossessamento e deprivazione, di cui Episcopo è il simbolo, ma lo è anche soggettivamente, *a parte auctoris*, poiché è espressione di una crisi durante la quale d'Annunzio perde il pieno controllo sulla sua scrittura, e di questa perdita l'*Episcopo* è il frutto e la prova. Il depotenziamento soggettuale cui l'autore sottopone il suo personaggio è parallelo al 'depotenziamento' provato dall'autore nel momento in cui riesce realmente a vedere la figura del *Christus patiens*/Episcopo.

È questa l'altra direzione del disimpegno dannunziano: come Episcopo non sarà pienamente narratore della sua storia, così d'Annunzio non può esserne pienamente 'scrittore', i due dovranno vedersela con un'estraneità che darà forma alle voci di entrambi.

Appunto, «rinnovarsi o morire»: solo che, nel momento in cui d'Annunzio affronta la scrittura dell'*Episcopo*, l'alternativa è definita da

12 Si veda, per la scrittura Goudet (1976, 65) che, nel caso dell'*Episcopo*, parla di un d'Annunzio «stenografo».

e-ISSN 2421-292X

un netto *aut*, essendo l'*Episcopo* quel momento in cui la scrittura rivela allo scrittore la dimensione della sua autonomia, mentre, quando la crisi è risolta, si può tornare a leggere l'alternativa come un più accomodante *vel*, riprendendo con Hermil il sentiero là dove Sperelli lo aveva interrotto.

Di quell'*aut* resta una prova scomoda e conturbante che, a questo punto, può essere relegata fra le pietre di scarto.

3 Importanza di un incipit

I modelli cui si ispira l'*Episcopo* sono ben noti, anzi sono forse talmente noti che se la nostra attenzione dovesse concentrarsi solo sulla diegesi, sul kermodeano 'centro' della vicenda (Kermode 2000), si dovrebbe quasi concludere per una minorità irrimediabile dell'opera. Effettivamente protagonista e comprimari, ma anche ambienti e vicende, hanno una marca di provenienza ben chiara.

Vi è non poco Maupassant sia nella costruzione dell'intreccio, sia in alcuni personaggi, prima fra tutti la moglie di Episcopo, Ginevra, che sembra quasi una sorta di prelievo dalla narrativa maupassantiana, insieme al suo amante predestinato, quel Wanzer i cui tratti, nonostante la deformazione fattane da d'Annunzio, continuano a mostrare la loro provenienza dai tanti antieroi volitivi e affascinanti dell'autore francese.

Al *coté* russo, passato attraverso la mediazione francese, appartengono invece i padri crocefissi, i cristi pazienti della storia: Battista riecheggia la stessa morfologia di un Marmeladov, mentre nei tratti di Episcopo i motivi dostoevskiani sembrano fondersi con alcuni echi tolstojani, che fanno del protagonista quasi una sorta di Aleksèj Aleksàndrovič Karènin più inquieto e tormentato. Al mondo dei figli innocenti marcati dalla colpa e dal tradimento dei padri è riportabile il personaggio di Ciro.[13]

Insomma, il colpo di genio di d'Annunzio consisterebbe, e se si guarda al centro della vicenda di fatto consiste, in un'abile opera di *contaminatio* fra modelli, grazie alla quale un personaggio costruito guardando a elementi 'russi' – introspezione, patimento, sofferenza e autodistruzione – agisce in un contesto di colore 'francese'.

Inevitabile che per calibrare la fusione d'Annunzio dovesse ricorrere alla deformazione parodica, che dell'*Episcopo* è una non trascurabile chiave ermeneutica. L'abbassamento dell'ambiente sociale della vicenda, l'insistenza sui tratti sgradevoli di Ginevra, sottolineati

13 Per i presupposti russi di d'Annunzio si vedano De Michelis 1981; Bàrberi Squarotti 1982; Maxia 1988. Per la relazione coi francesi si veda Tosi 1981. Per un quadro generale si vedano Raimondi 1988 e Andreoli 1989.

e-ISSN 2421-292X

dalla duplicazione della figura della moglie in quella negativa della suocera usuraia, così come l'incanaglimento della figura di Wanzer, permettono l'affiorare in superficie di quelle stesse situazioni sociali che i personaggi di Maupassant si sforzano di mantenere al di sotto del velo, sottilissimo ma sempre operante, del *decor* borghese.

Il fulcro della storia, dunque, in d'Annunzio si sposta dalla rappresentazione dell'ipocrisia come forma di sopravvivenza nella società borghese (Maupassant e il tardo realismo francese), alla rappresentazione di un'inadeguatezza sociale assoluta. Il passaggio era necessario perché l'ambiente potesse essere narratologicamente favorevole a un personaggio 'alla russa' come appunto Episcopo è. Sui tratti russi la parodia pare essere più l'effetto oggettivo di una mediazione imperfetta che il risultato di un preciso lavoro autoriale: Episcopo, Battista, Ciro presentano tratti che suggeriscono una morfologia russa ma non conoscono certo quella dimensione peculiare che definisce personaggi come i Karamazov o Raskòl'nikov.

Tenendo conto di questi elementi, si dovrebbe concludere che non sia poca l'abilità di d'Annunzio nella scrittura dell'*Episcopo*, ma si giungerebbe inevitabilmente anche a concludere che effettivamente questo testo non sia nulla più di uno 'studio' senza «pretesa di arte».

A impedire di accettare questa conclusione sono, però, proprio le soglie testuali, l'incipit e l'explicit del testo: è in questi due movimenti testuali che si concentra tutta la forza dell'*Episcopo* e la sua originalità.

Il romanzo breve, o novella lunga, di d'Annunzio è suddiviso in quindici pericopi narrative non numerate, le prime quattordici delle quali sono marcate da uno spazio bianco di separazione (diverso il discorso per la quindicesima, ma se ne riparlerà). La mossa iniziale dell'*Episcopo* è abbastanza complessa ed estesa, soprattutto in confronto alla brevità del racconto, consiste nelle prime cinque pericopi (d'Annunzio 1988, 1031-42), che hanno il duplice scopo di definire la struttura dialettica dell'opera e di mettere in moto gli eventi.

La scrittura dell'*Episcopo* si articola su due assi che non si integrano fra di loro: quello propriamente diegetico, lungo il quale si snoda la *fabula* della storia, e quello dell'attualità della voce narrante, da cui prende le mosse la confessione, che si risolve così in un continuo *flash-back*.

L'*Episcopo* è reso possibile come opera narrativa solo dal netto distacco fra queste due linee di scrittura, che procedono in alternanza parallela fra di loro; tutte le pericopi narrative dell'opera sono costruite in maniera tale da dare spazio sia all'una sia all'altra linea di scrittura, assicurando a ciascuna uno spazio segregato. Il *Giovanni Episcopo* è, perciò, un'opera ancipite, ambivalente, già nella sua strutturazione: essa è il racconto della vicenda di Giovanni Episcopo, la rievocazione di un incontro da cui seguono una serie di conseguenze di cui Episcopo stesso è il riluttante protagonista, ma è an-

e-ISSN 2421-292X

che il momento in cui una voce si fa presente, viene interrogata e fatta parlare nel presente narrativo.

Vi sono perciò due Giovanni Episcopo: il personaggio, legato alla linea diegetica e posto nel passato del ricordo, e la voce, che di quel personaggio si fa coscienza e da cui la narrazione della vicenda è resa presente.

L'incipit dell'*Episcopo* consiste nell'atto di segregazione che divide l'Episcopo voce dall'Episcopo personaggio determinando uno spazio della vicenda differente da quello della sua evocazione. A differenza di quanto, però, avviene nella dinamica del memoriale, che definisce la struttura narrativa dell'*Innocente*, al cui interno è il personaggio stesso a determinare la divisione dominandola così da rendere solo funzionale (e autofinzionale) la divisione fra testimone e protagonista, nell'*Episcopo* il personaggio non è in grado di testimoniare per sé, non è capace di definire uno spazio di soggettività proprio, è necessario un intervento esterno capace di mettere in moto la confessione di Episcopo:

> Dunque, voi volete sapere… Che cosa volete saper, signore? Che cosa vi debbo dire? Che cosa? – Ah, *tutto*! – Bisognerà dunque che io vi racconti tutto, fin dal principio…
>
> Tutto, fin dal principio! Come farò? Io non so più nulla; non mi ricordo più nulla, veramente. Come farò, signore? Come farò?
>
> Oh Dio! Ecco… – Aspettate, vi prego aspettate. Abbiate pazienza. Abbiate pazienza. Abbiate un poco di pazienza; perché io non so parlare. Se pure mi ricorderò qualche cosa, non ve la saprò raccontare. (D'Annunzio 1988, 1032)

Quest'inizio chiarisce immediatamente che siamo davanti a una confessione ripresa 'in soggettiva', se si consente l'analogia cinematografica. Il narratario dell'*Episcopo* resta anonimo, indistinto, narratologicamente funzionale.

Ciò conferisce all'*Episcopo* un carattere affatto particolare, non solo perché, come si diceva, il personaggio Episcopo risulta spossessato della sua soggettività, ma anche per via delle conseguenze di questo spossessamento sull'ordine del discorso. Bisogna però indagare la causa della dialettica narratario latitante/narratore passivo che segna l'*Episcopo* facendo appunto emergere le due linee del racconto, quella diegetica della vicenda e quella 'simbolica' del presente narrativo. All'inizio della seconda pericope, quando ormai tutti gli elementi simbolici della storia sono già stati evocati, leggiamo:

e-ISSN 2421-292X

> Sì; è vero. Non bisogna pensarci.[14] Perdonatemi. Ora andrò dritto alla fine. Dove eravamo rimasti? Avevo incominciato tanto bene; e, sùbito, mi sono smarrito! Deve essere l'effetto del digiuno; non altro, certo, non altro. Da quasi due giorni non prendo nulla.
>
> Prima, mi ricordo, quando ero a stomaco vuoto, avevo una specie di delirio leggero, tanto strano. Pareva che vaneggiassi: vedevo delle cose…
>
> Ah, eccomi. Avete ragione. Dicevo dunque che là conobbi Wanzer. (1034)

Il passo, che fa da giunzione fra le due pericopi, oltre a rappresentare l'esempio di una mossa di tipo incipitario rilanciata spesso all'interno del testo, indica anche il passaggio da un primo a un secondo momento di apertura del testo.

Mentre nella prima pericope l'*Episcopo* viene costituito come universo simbolico, la seconda pericope apre la narrazione in senso proprio, a partire dall'elemento che definisce il destino di Episcopo, ossia l'incontro con Wanzer. Vi è così una relazione fortemente prolettica fra le due porzioni del testo.

I nuclei tematici dell'intera storia sono già definiti nella pericope di apertura, in cui è stabilita la relazione fra Episcopo, il figlio e Giulio Wanzer, che forma il centro tematico del testo; si tratta di una relazione di morte, sancita dal suo apparato simbolico: le scarpe di Ciro, la resistenza del suo sguardo – la palpebra che non vuole chiudersi – anche oltre la morte. È da questo universo che proviene la parola, poiché da Ciro, dal figlio, dipende la perduta autonomia di parola di Episcopo («Con *lui* parlavo. Soltanto con *lui*»; 1031), sebbene si tratti di un'autonomia marcata da una sofferenza ineluttabile (la bocca di Ciro «conosceva già le parole amare, quelle che fanno tanto male e che non si dimenticano»; 1032).

Il problema che si pone è come portare questi nuclei tematici a una dimensione discorsiva intellegibile, come passare dalla dimensione simbolica a quella diegetica. La soluzione viene data dall'evocazione del narratario, che, in questo secondo momento della mossa incipitaria, esercita la sua funzione di controllo sull'ordine della storia, operando, per mezzo di Episcopo, il passaggio alla dimensione fattuale

Episcopo è un tramite, che può farsi testimone della sua stessa vicenda solo grazie alla dialogicità residuale garantita dall'evocazione di un narratario. Il riferimento al narratario, però, non agisce soltanto qui, ma, come abbiamo visto, interviene anche in inizio assoluto

14 Il riferimento è alla conclusione della pericope precedente, in cui viene introdotto il tema simbolico degli occhi di Ciro, in particolare il riferimento alla palpebra sinistra che non si riesce a chiudere. Insieme alle scarpe del bambino, si tratta di uno dei nuclei più importanti dell'*Episcopo*.

di testo, con una funzione simile ma non uguale: in posizione di incipit assoluto, infatti, il riferimento al narratario assume una valenza istitutiva rendendo possibile l'atto di parola da parte di Episcopo.

Il narratario interviene così su due piani: quello istitutivo, che rende possibile la presa di parola da parte di Episcopo, perché permette al personaggio di assumere quel tanto di ordine linguistico sufficiente a iniziare la sua confessione, e quello narrativo, dove il narratario esercita una funzione di richiamo e coartazione del narratore alle necessità del racconto. Questo secondo piano deve essere definito come intradiegetico, poiché l'ordine narrativo è mantenuto dal costante richiamo del narratore al narratario, che svolge una funzione emancipatrice verso Episcopo, evitandogli di ricadere nella dimensione simbolica ed esercitando un controllo indiretto sulla narrazione.

La rilevanza del narratario per il mantenimento dell'ordine narrativo chiarisce anche il motivo per cui Episcopo si riferisca a lui continuamente, sollecitandone l'intervento nel corso dell'intera opera, non a caso la seconda parte della mossa incipitaria, quella con cui si apre la seconda pericope, viene costantemente ripetuta nel corso della narrazione assumendo una valenza intradiegetica e facendo dell'*Episcopo* un oggetto narratologicamente paradossale. Questa struttura trova la sua ragion d'essere nella forte ellissi narrativa della vicenda, il cui centro, la morte di Ciro e l'uccisione di Wanzer, è raccontato in un modo estremamente ambiguo e reticente, degno di alcune delle migliori pagine di James.

L'incipit della prima pericope, invece, è unico dato il suo valore istituente: lo spazio letterario dell'*Episcopo*, infatti, è saldamente circoscritto da questo movimento iniziale, cui, in explicit, farà da controparte una revoca disistituente. L'*Episcopo* dura fin tanto che un'istanza esterna, fattualmente, testualmente e ontologicamente esterna, impone alla voce di Episcopo un ordine linguistico, e termina nel momento in cui quest'imposizione viene meno. Ed è a partire da questa considerazione che si è parlato di una desoggetualizzazione di Episcopo.

La conseguenza di questo spossessamento della soggettività sulla scrittura dell'*Episcopo* è chiara: la voce narrante, l'unica cui sia effettivamente dato spazio nelle pagine di questo 'studio', non ha alcun controllo sull'ordine linguistico della vicenda che espone. Episcopo è passivo non solo come personaggio ma anche come narratore.

Il risultato della dialettica fra la voce narrante e l'anonimo silenzio del narratario ha un effetto anche sullo stesso Episcopo, che è ridotto a tramite, ad adito attraverso cui passa una narrazione che, letteralmente, si fa raccontare dal personaggio di cui si è impossessata. La passività di Episcopo è totale, e il personaggio è così pronto a scivolare verso la sua storia, nella quale è immesso dalla ferita che Wanzer gli infligge alla fronte, marcandolo e definendo l'indissolubilità della loro relazione.

e-ISSN 2421-292X

Con questa ferita, che definisce «*l'impossibilità assoluta*» (1036) come la caratteristica saliente del personaggio, è definita la natura di vittima, di *hostia* del personaggio, ed è anche definita la congiunzione analogica esistente fra le due linee, narratologicamente parallele, dell'opera: ambito simbolico e diegesi trovano in questa ferita il loro punto di giunzione. Solo a questo punto può iniziare lo sviluppo della trama, che passa attraverso l'incontro con Ginevra e la determinazione delle premesse che porteranno al matrimonio fra Episcopo e la ragazza.

Il matrimonio e la relazione fra Ginevra ed Episcopo costituiscono il motore della trama dell'*Episcopo*, ne sono il kermodeano 'centro', ma non appartengono all'ambito simbolico dell'opera, da cui anzi sono esclusi. Messa in moto prima, e successivamente distrutta, da Wanzer, la vicenda matrimoniale dei due inizia dopo la sua uscita di scena e si conclude col rientro del personaggio a dieci anni dall'inizio delle vicende narrate.

La funzione di queste nozze è quella di costruire una storia che possa verosimilmente sorreggere il livello tematico del lavoro. Il matrimonio è il palcoscenico su cui si svolgeranno le vicende che definiranno la reale natura di Episcopo, permettendo al tema profondo dell'opera di operare. Da qui la già notata convenzionalità della trama centrale dell'*Episcopo*, con la sua vicenda di matrimonio, adulterio pubblico, scandalo e caduta sociale del protagonista.

Della relazione fra Ginevra e Giovanni è però interessante l'inizio. Nome di ascendenza cavalleresca, che scopertamente rimanda all'adulterio, alla lussuria, all'ineludibilità di un rapporto,[15] Ginevra, nelle mani di d'Annunzio, è anzitutto l'eco attiva di una vicenda che trova in queste pagine, una sua ennesima, e parodica, rinarrazione, basti leggere la seguente considerazione di Episcopo:

> È possibile? È possibile? Un semplice nome[16] di donna, tre sillabe sonore aprono d'innanzi a voi un abisso inevitabile, che voi vedete, che voi sapete inevitabile. È possibile questo?

15 In questo la Ginevra dannunziana è veramente la Ginevra dei romanzi del ciclo arturiano così come questi appaiono nel V dell'*Inferno*, è insomma colei per cui ci si 'prende' d'amore fino all'inevitabile caduta, e veramente Episcopo è vittima dell'eco di questo nome fino all'impossibilità di poter continuare a 'leggervi'.

16 Sui nomi dell'*Episcopo* bisognerebbe soffermarsi più di quanto non sia possibile fare qui, non è infatti gratuito il sospetto che d'Annunzio metta all'opera un vero e proprio sistema onomastico, che coinvolge non solo Ginevra, ma anche gli altri personaggi, a partire dalla coppia, di per se stessa parlante, Giovanni e Battista, fino a comprendere Ciro, il figlio/*kýrios* di Episcopo, e forse lo stesso Wanzer, con un nome significativamente doppio, in cui all'aulico Giulio si affianca un cognome che, con assonanza non si sa quanto voluta, rimanda a *die Wanze*, 'la cimice', intesa gergalmente anche come 'uomo ributtante'. Sebbene non sia il caso di insistere troppo, data la diffusione del cognome in area centro-meridionale, val però la pena di ricordare che 'Episcopo' etimologicamente è colui che 'guarda verso', a sottolineare la passività di un personaggio che pare osservare piuttosto che vivere la sua vicenda.

e-ISSN 2421-292X

> Presentimento, chiaroveggenza, vista interiore… Parole! Parole! Io ho letto nei libri. (1039)

Ginevra è per Giovanni un destino piuttosto che un amore, a cui deve immolarsi, ed è, alla fine della quarta pericope, lo stesso Wanzer, nella sua qualità di carnefice mitologico, a consegnare Episcopo alla sua carnefice fattuale, con la farsa, abilmente giocata fra Wanzer stesso e il suo doppio Doberti, che obbliga Episcopo a un matrimonio di facciata con la ragazza:

> Allora Filippo Doberti fa una proposta buffonesca.
> – Cari miei, non c'è altro scioglimento che questo. Uno di noi la sposa… per conto degli altri.
> Non dice precisamente così. Dice la parola brutale, indica l'atto la funzione degli altri.
> – Ai vóti! Ai vóti! Bisogna eleggere il marito.
> Wanzer grida:
> – Episcopo!
> – Ditta Episcopo e C.
> (1042)

A questo punto i contorni della vicenda che seguirà sono chiaramente definiti e chiaramente definito, con una crudezza inequivocabile e irriferibile, è anche il ruolo di Episcopo e degli altri. La vicenda può avere inizio, ma perché la macchina diegetica dell'*Episcopo* inizi veramente a funzionare è necessario che il carnefice simbolico, Wanzer, abbandoni la scena. È ciò che accade nella quinta pericope narrativa, su cui non ci si soffermerà: basti qui solo dire che fissa indelebilmente il grado di abiezione della relazione Wanzer/Episcopo, facendo del primo un ladro e del secondo un imbelle incapace di rifiutarsi a qualsiasi bassezza.[17] L'uscita di Wanzer segna anche la fine della complessa mossa incipitaria dell'*Episcopo*; parallelamente, il suo ritorno marca l'inizio del movimento di explicit, come si dirà nei successivi paragrafi.

17 «– E tu? – mi gridò uno dei feroci – E tu non parli? Non eri il domestico di Wanzer, tu? Non gli hai portate le valige alla stazione? | Un altro mi disse: – Sei stato marcato in fronte da un ladro. Farai carriera. | E un altro: – Al servizio di chi ti metti, ora? Passi alla questura? | Così mi insultavano, per il piacere di farmi male, perché mi sapevano vile» (d'Annunzio 1988, 1044). Si tratta delle reazioni che i conoscenti che frequentano la stessa pensione in cui cenavano Episcopo e Wanzer hanno verso il protagonista alla notizia della fuga di Wanzer resosi colpevole di furto.

e-ISSN 2421-292X

4 Il crollo dell'ordine: struttura dell'explicit dell'*Episcopo*

Vi è fra l'explicit del *Giovanni Episcopo* e il suo incipit una simmetria pressoché perfetta: come il secondo procede con un movimento crescente che va dal momento istitutivo in apertura, alla messa in moto della diegesi, il secondo obbedisce a una logica di ricapitolazione, che inizia con un moto di avvicinamento verso l'acme tragica della vicenda, passa per la sua rappresentazione ellittica, e finisce col venir meno di quella dialettica fra narratario e voce narrante che aveva reso possibile la storia.

A questa simmetria strutturale, però, fa da contraltare una narrazione che, ben lungi dal chiarire almeno i fatti, lascia il lettore in sospeso rispetto all'intera vicenda e al suo senso. L'explicit dell'*Episcopo*, infatti, è una sparizione piuttosto che una soluzione. Sparizione reale per quanto riguarda Ginevra, che dopo essere stata picchiata da Wanzer abbandona la casa coniugale per recarsi dalla sorella a Tivoli, senza più riapparire, e sparizione traslata per quanto riguarda i tre personaggi che costituiscono il centro simbolico dell'*Episcopo*: lo stesso Episcopo, Wanzer e Ciro. L'evento centrale della storia dell'*Episcopo*, strettamente connesso con la reale relazione che lega i tre, resta nascosto dietro un cono d'ombra impenetrabile. L'*Episcopo* è insomma un testo frustrato, o meglio costruito intorno alla frustrazione ermeneutica del lettore, che viene messo nell'impossibilità di capire gli eventi.[18]

In sintesi, l'explicit dell'*Episcopo* è la definitiva sanzione di quella mancanza di controllo del narratore sulla sua narrazione, e la riprova dell'indipendenza di questa.

Ma procediamo con ordine: anche la soglia finale dell'*Episcopo* occupa uno spazio abbastanza largo, posto che si estende per le quattro pericopi finali, dalla dodicesima alla quindicesima – assumendo, per le ragioni che si diranno, che quest'ultima sia costituita dai cinque frammenti narrativi che chiudono il testo – a queste quattro andrebbe aggiunta anche l'undicesima pericope, o almeno la sua parte finale, con cui si chiude il racconto degli anni del matrimonio di Episcopo.

4.1 Avvicinandosi alla fine: sul cronotopo dell'*Episcopo*

L'explicit dell'*Episcopo* è messo in moto dalla concomitante azione della chiusa dell'undicesima pericope narrativa, in cui viene raccontata la morte di Battista e dell'apertura della dodicesima, nella quale è raccontato il ritorno di Wanzer a Roma e il suo riprendere i rapporti con Episcopo e con Ginevra.

---

18 E proprio per questo si era fatto un riferimento al James dei testi brevi, come *The Turn of Screw* o *The Aspern Papers*, che di questi meccanismi di frustrazione è maestro.

Con un ennesimo parallelismo, a riprova di quel meccanismo di diffrazione che presiede a tutta la tessitura dell'*Episcopo*, la dodicesima pericope, con cui ha avvio l'explicit dell'opera, adombra lo svolgersi degli avvenimenti che porteranno alla tragedia finale, così come nella prima pericope di apertura erano adombrati gli eventi dell'intera opera. La pericope iniziale del movimento di explicit funziona come una *mise en abîme* di quel che avverrà di lì a poco, il che non è indifferente considerando la forte ellitticità della chiusa dell'*Episcopo*.

Il momento che demarca il passo dal 'centro' dell'opera alla sua fine è esplicitamente segnalato nel testo, perché, come dicevamo, d'Annunzio costruisce una soglia composita fra la fine dell'undicesima pericope e l'inizio della dodicesima:

> Ma basta, basta, Sia pace a quella povera anima.[19] Si tratta, ora, di venire al *punto*. Non bisogna più divagare.
>
> Il destino! – Erano passati dieci anni, dieci anni di vita disperata, dieci secoli d'inferno. E una sera, a tavola, in presenza di Ciro, Ginevra mi disse inaspettatamente:
>
> – Sai? È tornato Wanzer. (D'Annunzio 1988, 1079-80)

La soglia ci dice qualcosa sul kermodeano 'centro' dell'opera: tutto quello che è accaduto fra l'uscita di scena di Wanzer e il suo rientro è 'divagazione'; il tempo di vita di Episcopo va inteso come dilazione in attesa dell'inevitabile, la sua vita matrimoniale è una prefigurazione di quel che deve avvenire, un palcoscenico di ombre che alludono al destino.

Risulta così evidente tutta la complessità di costruzione del cronotopo dell'*Episcopo*. Come è normale nelle finte confessioni o, in genere, nella memorialistica, reale o spuria che sia, la frattura fra il piano dell'adesso, da cui parla la voce narrante, e quello degli eventi e del *flash-back*, determina la selezione dei fatti narrati in funzione dei nuclei tematici utili a definire i tratti salienti della vicenda. Nell'*Episcopo* a complicare le cose interviene la passività della voce narrante, che non è in grado di dare ordine agli eventi determinandone le relazioni temporali. Perciò, la confessione di Episcopo conserva solo la sequenzialità primaria fra i fatti, senza definirne il rapporto.

La narrazione di Episcopo funziona secondo la logica elementare del prima/dopo, senza definire intervalli di tempo, né nessi di causa/effetto, né simultaneità fra gli eventi; ogni aspetto della vita coniugale del protagonista diventa una sorta di quadro, di atto unico, una vicenda particolare, situata in un punto indeterminato della vicenda di Giovanni.

19 Il riferimento è a Battista, la cui morte è stata appena raccontata. Come sempre i corsivi riproducono quelli del testo originale.

L'unico movimento temporale fortemente marcato dell'*Episcopo* è quello che troviamo indicato in questo passaggio della storia verso la sua fine: sono passati dieci anni, dieci anni di sospensione, di divagazione, durante i quali sono maturate le condizioni necessarie perché quanto era stato iniziato al principio dell'opera possa giungere al suo termine.

Dei dieci anni di matrimonio, l'unica cosa importante è la nascita di Ciro, per il resto possiamo dire che questo tempo è per il personaggio quello in cui matura la sua discesa verso la fine, per l'interprete quello in cui vengono definite le analogie e i simboli utili a comprendere quanto è già stato messo in moto, per l'autore quello semplicemente necessario a definire il suo personaggio.

4.2 Il ritorno di Giulio Wanzer

La fine dell'*Episcopo* procede spedita, le quattro pericopi che la compongono disegnano un ritmo narratologico chiaro: la dodicesima e la quattordicesima sono narrative, la tredicesima e la quindicesima, invece, appartengono all'ordine simbolico della storia. La quindicesima pericope rappresenta il congedo di Episcopo, la sua 'disattivazione', per così dire: il personaggio è rimandato al suo delirio dal venir meno di quel gesto istitutivo, compiuto dal narratario, che gli aveva restituito la facoltà di parola per il tempo necessario al racconto della sua storia.

La tredicesima pericope obbedisce a quella logica di spezzamento della diegesi, per mezzo della quale d'Annunzio atomizza il racconto di Episcopo. Intercalata fra il racconto del ritorno di Wanzer e quello dei fatti che portano allo scioglimento della trama, la pericope crea un effetto dilatorio nella narrazione, grazie al quale d'Annunzio si esime dal compito di definire la relazione fra il ritorno di Wanzer e i fatti raccontati nella penultima pericope del racconto, limitandosi a mostrarla analogicamente.

Il tipo di relazione indiretta che d'Annunzio costruisce, in questo modo, fra le due pericopi narrative dell'explicit, la dodicesima e la quattordicesima, rappresenta una forma di strutturazione all'opera in tutto l'*Episcopo*. Come ormai è chiaro, l'istituzione delle due linee di scrittura fra loro alternantesi ha la funzione di evitare la costruzione di una trama che imponga una luce interpretativa agli eventi, conservando così alla storia di Episcopo tutta la sua ermeticità.

La scelta di ridurre l'articolazione narratologica dell'opera al suo minimo – si dovrebbe, nel caso dell'*Episcopo*, parlare di una vera e propria 'trama di servizio' – e la conseguente convenzionalità di molta parte del materiale narrativo, obbediscono perciò a quella necessità di conservare tutta la potenza del 'fatto', qualunque esso sia, cui tutto il tessuto dell'opera porta.

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 127-156 | e-ISSN 2421-292X

Per comprendere la natura di quest'evento, bisogna analizzare più da vicino il ritorno di Giulio Wanzer.

La pericope vede sulla scena Ginevra, Ciro, Giovanni e Wanzer; la narrazione si divide in cinque tempi: l'annuncio del ritorno di Wanzer, la visita di Wanzer a casa degli Episcopo, l'*a parte* fra Giovanni e il figlio nella camera di quest'ultimo, il congedo di Wanzer e l'uscita di Episcopo per procurargli una carrozza, il rientro precipitoso di Episcopo. Tutti i fatti si svolgono nell'arco temporale di una sola serata.

La vera e propria partizione da atto unico teatrale che d'Annunzio conferisce a questo passaggio ha come scopo quello di stabilire una progressione che è, allo stesso tempo, fattuale e simbolica. La pericope descrive il ritorno di Episcopo sotto il dominio di Wanzer, ribaltando il movimento con cui, alla fine dell'incipit Wanzer aveva offerto Episcopo a Ginevra: qui è la moglie a restituire il marito al suo antico 'padrone'.

Il ristabilimento della relazione Wanzer/Episcopo comporta anche l'affiorare di quella complicità fra la moglie e l'amico di Giovanni, che nell'incipit era rimasta allusa al di sotto del riferimento costante alla sensualità di Ginevra e all'appetito di Wanzer: Ginevra diventa apertamente l'amante di Wanzer.

A far saltare la simmetria perfetta fra fine dell'inizio e inizio della fine è, però, la presenza di Ciro, che viene segnalata fin da subito, la notizia del ritorno di Wanzer è infatti data da Ginevra «in presenza di Ciro» (d'Annunzio 1988, 1079).

È, perciò, pienamente comprensibile che l'annientamento simbolico del padre da parte della madre davanti agli occhi del figlio abbia luogo prima dell'ingresso di Wanzer:[20]

> – Te ne sei dimenticato di Wanzer? E pure, ti ha lasciato in fronte un bel ricordo…
>
> Allora anche gli occhi di Ciro si fissarono su la mia cicatrice. E io gli lessi in volto le domande ch'egli avrebbe voluto rivolgermi. Avrebbe voluto chiedermi:
>
> – Come? Non mi raccontasti una volta che t'eri ferito cadendo? Perché mentisti? E chi è quest'uomo che t'ha sfregiato.
>
> Ma riabbassò gli occhi, e tacque. (1080)

Il tentativo è quello di isolare la solidarietà fra padre e figlio per restituire il padre alla sua posizione di sottoposto e vittima. È, però, interessante la funzione dello sguardo di Ciro, che sarà ribadita poche righe dopo: «Ciro di tratto in tratto mi gittava uno sguardo; *ed io sentivo che egli mi sentiva soffrire*» (1080). Gli occhi di Ciro, che

20 Il riferimento è a d'Annunzio (1988, 1035-6). Episcopo ha la fantasia di attribuire la sua ferita a uno scontro in duello (1045).

resistono a chiudersi anche dopo la morte, hanno infatti la capacità di scorgere la verità: Ciro 'vede' realmente suo padre, quindi comprende la portata degli eventi che si preparano.

Quello che per Ginevra è un tentativo di sottrarre a Giovanni la sua autorità simbolica di padre, diventa agli occhi di Ciro una conferma di quell'autorità: Episcopo è il padre che permetterà il sacrificio del figlio. In questo senso è notevolmente interessante il breve intermezzo che separa la cena di famiglia dall'ingresso di Wanzer; Episcopo, riconsiderando gli eventi di quella serata, dice:

> E persi d'un tratto il senso della realtà, e fui circondato da quell'*atmosfera isolante* di cui vi ho già discorso una volta, e riebbi profondissimo *il sentimento dell'anteriorità di ciò che accadeva e stava per accadere*. Mi comprendete? Credevo ancora di assistere alla ripetizione inevitabile d'una serie di avvenimenti già avvenuti, Erano *nuove* le parole di Ginevra? Era *nuova* quell'ansietà dell'attesa? Era *nuovo* quel malessere che mi davano gli occhi di mio figlio, rivolti troppo spesso, involontariamente forse, alla mia fronte, a questa maledetta cicatrice? *Nulla era nuovo*. (1081)

Come all'inizio dell'*Episcopo*,[21] anche qui la voce del narratore fa riferimento a una capacità di presentire, di pre-vedere cose grazie a una specie di delirio, che si esprime come *déjà-vu*.

Contemporanea alla scrittura dell'*Episcopo*, è l'indagine, sia psicologica che filosofica, sulla natura del *déjà-vu* e della ripetizione; sebbene in questa sede non si tratti di stabilire una relazione provata fra le pagine dannunziane e quegli studi, va però detto che il senso di ripetizione cui si riferisce Episcopo ha a che vedere con quella profonda angoscia dell'esistere che il dibattito contemporaneo su *déjà-vu* definisce;[22] ed è sulle tracce di quell'angoscia che diviene possibile tracciare una linea ermeneutica. Perché a questo punto preci-

21 «Prima, mi ricordo, quando ero a stomaco vuoto, avevo una specie di delirio leggero, tanto strano. Pareva che vaneggiassi: vedevo delle cose» (d'Annunzio 1988, 1034).

22 Quindi nulla a che vedere con l'eterno ritorno nietzeschiano, piuttosto un legame al campo della ripetizione come angoscia di derivazione kierkegaardiana (mentre si veda la matrice nietzeschiana *sui generis* dell'*Innocente*, cf. Oddo De Stefanis 1986). È non solo probabile, ma quasi certo, che d'Annunzio avesse, almeno di seconda mano, un'informazione sulle teorie del *déjà-vu* in area francese, quindi Taine, Binet, Dugas, Lalande, gli ultimi tre interverranno nel dibattito sul tema che, a partire dal 1893, due anni dopo la pubblicazione dell'Episcopo, inizierà sulle pagine della *Revue philosophique de la France e de l'Étranger* (Bodei 2006, 56-62). Non si può neppure escludere che a d'Annunzio sia giunta un'eco dal coevo pragmatismo italiano, che discuteva in quegli anni i *Principles of Psychology* di W. James. Certo, l'argomento è nell'aria in Italia (basterebbe citare Pirandello): si consideri solo il seguente passaggio da *Decadenza* di Luigi Gualdo, di appena un anno successivo all'*Episcopo*: «E d'un tratto ebbe, in modo vivissimo, quella impressione che tutti abbiamo qualche volta provato, di ricordarsi improvvisamente, luminosamente, d'aver già *vissuto* un momento identico. La sua prima visita a Silvia» (Gualdo 1981, 89).

e-ISSN 2421-292X

so della storia Episcopo esprime un senso di ripetizione così intenso? Perché in quest'unico punto di tutto il testo gli assi diegetico e simbolico convergono intersecandosi fra loro?

La risposta dipende dal prosieguo del testo: subito dopo le parole con cui Episcopo esprime il senso di ripetizione che prova davanti agli eventi che stanno per accadere, reduplicando così nel tempo della narrazione la stessa situazione di *déjà-vu* provata nel momento in cui gli eventi accaddero, assistiamo al rientro in scena di Wanzer e all'immediato riavvicinamento fra questi e Ginevra.

Il riannodarsi della relazione Ginevra/Wanzer passa attraverso la determinazione di una dura opposizione fra Wanzer stesso e Ciro, che si risolve in una scena di sacrificio traslato dello stesso figlio di Episcopo:

> – Ti somiglia abbastanza, questo figliuolo – seguitò colui [*scil.* Wanzer]. – Somiglia più a te che alla madre.
>
> E stese la mano per accarezzargli i capelli. Ma Ciro diede un guizzo, evitò quella mano con una mossa del capo così fiera e così violenta che Wanzer rimase interdetto.
>
> – Tieni! – gridò la madre – Screanzato!
>
> Lo schiaffo risonò forte. (1082)

La somiglianza fra Ciro e il padre, notata immediatamente da Wanzer, unita all'assoluta diversità di comportamento fra i due, che lascia, per l'unica volta, attonito Wanzer e viene sanzionata dallo schiaffo materno, anticipo di quello scontro fisico con Wanzer cui sono destinati sia Ginevra sia Ciro, ci permette di comprendere la natura della ripetizione paventata da Episcopo.

A ripetersi sarà, ancora una volta, la liturgia vuota del sacrificio, ancora una volta Episcopo, acclive alla sua natura di *hostia*, sacrificherà la sua parte migliore, l'unica che abbia la capacità di opporsi, alla negatività assoluta rappresentata da Wanzer per il solo fatto che questa è abbastanza forte da imporre il sacrificio. Episcopo lascerà che gli eventi arrivino laddove è ormai chiaro che debbano giungere, senza essere in grado di proteggere il figlio e sé stesso.

Si spiega così l'*a parte* fra padre e figlio quando, lasciando campo libero a Wanzer e a Ginevra, Giovanni accompagna il figlio in camera sua. È una scena in cui domina il silenzio opposto da Ciro alla tenerezza delle cure paterne di un Giovanni che ha svelato tutta la sua debolezza.

Il rifiuto di rispondere agli interrogativi paterni, l'espressione dura, nuova in Ciro, e quel rimprovero implicitamente rivolto al padre senza però esplicitarlo: «– Papà, papà – ruppe egli all'improvviso, afferrandomi alle tempie. E aveva nella bocca la domanda angosciosa. | – Ma parla, dunque! Ma parla! – io lo supplicai, ancora là ai suoi piedi» (1083), indicano che Ciro è conscio del suo destino.

A rimarcare il lutto che incombe su Ciro è l'irruzione di un «grido acutissimo, lacerante» nel silenzio della stanza; quel grido, che sembra ai due «di una persona assassinata» (1084) è, in realtà, l'urlo di una partoriente. Le circostanze della nascita di Ciro, richiamate dal grido della partoriente (1075-6) sono così riconnesse al suo omicidio.

L'*a parte* fra padre e figlio si conclude con una vera e propria convocazione di Giovanni da parte di Ginevra, che spedisce il marito a cercare una vettura pubblica per Wanzer. Giovanni accetta il suo ruolo di subalterno: «Crudeltà inconcepibile. Ma che dovevo fare? Rifiutarmi? Cominciare proprio in quel momento una ribellione? Avrei potuto dire: – Mi sento male. – In vece tacqui; presi il cappello, presi un ombrello, e uscii» (1085), ma viene richiamato indietro prima dal senso «*reale*» di una risata, poi da alcuni rumori, che lo inducono a rifare di corsa le scale, eludere le domande della moglie, e precipitarsi in camera del figlio, per verificare se Ciro lo abbia cercato.

La pericope si chiude con una considerazione del bambino riguardo a Wanzer: «*Non se n'è andato ancora*» (1086).

L'accettazione del vassallaggio seguita dall'immediato rientro in casa per precipitarsi dal figlio prefigurano la dialettica dell'ultimo movimento narrativo dell'*Episcopo* in cui il ritorno del protagonista verso la sua abitazione si trasformerà in un vero e proprio calvario verso il precipizio dell'inevitabile.

4.3 Il crollo dell'ordine simbolico e l'emergere della brutalità

Passata la tredicesima pericope, che rallenta la narrazione degli eventi dilazionandola, in maniera da rendere ancor più intenso e pressante quel senso di ripetizione, di predestinazione che aleggia sulla vicenda, la storia dell'*Episcopo* trova il suo scioglimento nella penultima pericope, con cui si chiude il racconto dei fatti.

I personaggi sono gli stessi quattro della dodicesima pericope, con cui quest'ultima ha un forte rapporto analogico, anche se Ginevra non appare direttamente nell'azione, ma è prima protagonista della narrazione con cui Ciro racconta al padre il pestaggio cui l'ha sottoposta Wanzer, e quindi oggetto della ricerca degli altri tre.

A differenza della dodicesima pericope, la cui struttura quadripartita ricordava la rappresentazione teatrale piuttosto che il racconto, questa presenta una struttura tripartita tipicamente narrativa con un inizio, che ci presenta Giovanni al lavoro nel retrobottega di una drogheria raggiunto dal figlio venuto a raccontargli la violenza di Wanzer contro Ginevra; un centro, coincidente col percorso di padre e figlio dalla bottega a casa; e una fine, in cui assistiamo alla constatazione dell'assenza di Ginevra dalla casa maritale, al malore di Ciro, al ritorno di Wanzer e alla scena finale del confronto fisico fra i tre protagonisti: Giovanni, Wanzer e Ciro.

La tripartizione strutturale corrisponde a una ben precisa segmentazione spaziale, grazie alla quale passiamo dallo spazio estraneo della bottega a quello familiare della casa grazie all'attraversamento di uno spazio aperto neutrale, ma l'aspetto interessante di questa logica spaziale è l'inversione di senso che l'opposizione estraneo/familiare subisce, poiché lo spazio ostile è quello casalingo, e il passaggio dall'interno estraneo all'interno familiare definisce un *climax* di crescente ostilità.[23]

La pericope si apre, in un lento pomeriggio romano, nel retrobottega di una drogheria con Episcopo intento ad aggiornare i libri contabili, mentre vicino, sui sacchi di spezie che occupano il piccolo magazzino, dorme un garzone. La scena in ombra è però illuminata: «Da uno spiraglio» dal quale «sopra il mio capo scendeva *la striscia di sole*» (1088). L'uso dell'articolo determinativo rimanda al valore luttuoso che la luce solare ha nell'*Episcopo*: secondo il racconto di Giovanni, infatti, la luce solare è legata alla morte della sorella di Episcopo, ultimo legame di questi con la famiglia d'origine; il fatto che la perdita della sorella sia avvolta di luce spiega la ragione per cui l'illuminazione solare rappresenti per Episcopo un segno mortifero (cf. 1072-3).

A pendere sopra il capo di Giovanni è un destino di morte, verso il quale viene a chiamarlo Ciro, che impone al padre di allontanarsi dalla bottega e seguirlo senza spiegargli il perché: «– Vieni, papà, vieni. | – Ma che è successo? | – Vieni, vieni con me. | Aveva la voce rauca ma risoluta. | Io lasciai là tutto, dicendo: | – Tornerò fra poco. | E uscii con lui, sconvolto, vacillando su le gambe che mi si piegavano» (1089).

Solo una volta che i due sono nel «lago di fuoco bianco» (1089) della Via del Tritone, diretti verso casa, Ciro spiega al padre la ragione della sua venuta, raccontando l'aggressione di Wanzer alla madre, avvenuta alla presenza del bambino che si avventa sull'uomo per difendere Ginevra.

Torna, nel racconto di Ciro, il riferimento al registro sottaciuto, osceno, già usato da Doberti al momento della farsa matrimoniale con cui vengono stabilite le nozze fra Giovanni e Ginevra. Quel registro, ellitticamente escluso dalla narrazione, pur aleggiandovi sempre, è chiaramente evocato nel racconto di Ciro, è, anzi, la prima cosa che il racconto evoca:

> – L'ho veduto io – riprese – Dalla mia camera ho sentito che gridavano; ho sentito le parole… Wanzer l'ha coperta di vituperii, l'ha chiamata con tutti i nomi… Intendi? E io l'ho veduto quando le si è gettato addosso con le mani alzate, urlando… «Prendi! Prendi! Prendi!» Su la faccia, sul petto, su le spalle, da per tutto, ma for-

23 Non sarebbe fuor di luogo parlare di una narrazione dell'*Unheimliche*, se il riferimento al ben noto concetto freudiano non ci portasse troppo fuori strada.

te, ma forte… «Prendi! Prendi!» E la chiamava con tutti i nomi… Ah, tu li sai. (1089)

L'affioramento del registro osceno, proprio di Wanzer e Ginevra, ma condiviso anche da Episcopo, come la chiusa della battuta di Ciro svela, segna il venir meno di ogni regime simbolico svelando un concreto, che non può più essere nascosto dietro le pretese di affetto di Episcopo, o la mitizzazione delle figure parentali: Ciro è destinato a soccombere al regime della violenza di cui sono egualmente correi Wanzer ed Episcopo.

Da qui il patimento fisico del bambino, che è letteralmente distrutto dal racconto della violenza subita dalla madre. Episcopo, trascinato dal figlio, cerca di usare la debolezza di questi per ritardare il momento del rientro a casa: «Férmati, férmati un poco, Ciro! Fermiamoci un poco qui, all'ombra. Tu non ne puoi più» (1090). Il figlio però rifiuta, trascinando il padre verso casa per impedire la fuga materna verso Tivoli:

Bisogna arrivare in tempo. La lascerai partire tu?

Egli si soffermò, soltanto per guardarmi bene in faccia per ottenere la mia risposta. Io balbettai.

– No… no…

– E *lui* lo lascerai rientrare in casa? Non gli dirai nulla? Non gli farai nulla?

Io non risposi. Ed egli non s'accorse che stavo per morire di vergogna e di dolore. Non s'accorse, perché dopo un intervallo di silenzio, mi gridò all'improvviso, con una voce diversa da quella di prima, tremante d'una commozione profonda.

– Papà, papà, tu non hai paura… tu non hai paura di *lui*; è vero?

Io balbettai:

– No… no… (1090-1)

Il disperato tentativo di salvare quell'unità familiare che rappresenterebbe l'unica salvezza per Ciro, rendendo effettivo un ordine simbolico che impedirebbe a «*lui*» di spezzare quei legami della genitorialità da cui il figlio risulterebbe protetto, è in realtà già fuori tempo: all'arrivo dei due la casa è vuota, Ginevra si è già eclissata, e in questo vuoto la nudità di Ciro è chiara.

Risuona la domanda di Ciro: «– Già partita – disse Ciro – *Che farai?*» (1091); nell'assenza definitiva della madre, il padre e il figlio sono l'uno davanti all'altro senza possibilità di mediazione e di nascondimento: il legame di paternità, esposto in tutta la sua nudità, è descritto con la stessa domanda di Isacco ad Abramo.[24]

24 «Dixit Isaac Abrhamae patri suo 'Pater mi'. Ille respondit: 'Quid vis, fili?' 'Ecce, inquit ingnis et ligna: ubi est victima holocausti?'» (*Gen.* 22,8). La domanda di Isacco

Davanti alle sedie riverse della sala, indizio dell'avvenuta violenza, però Ciro sviene, ed Episcopo lo porta in camera sua accudendolo con un affetto sollecito ma chiaramente intaccato dalla viltà del personaggio, che, invece di agire, si macchia di un'omissione irreparabile:

> Secondo le indicazioni di Ciro, io non dovevo lasciarlo rientrare, gli dovevo dire e gli dovevo fare una qualche cosa. Ebbene, io avrei potuto chiudere la porta da dentro, col chiavistello, Wanzer, non potendo aprire con la chiave, avrebbe tirato il campanello, avrebbe strepitato, furiosamente. E *allora*?
>
> Noi aspettammo. (1093)

Episcopo, appunto, omette: omette di chiudere la porta per paura di dover affrontare la reazione del suo aguzzino, e lascia il figlio solo in camera sua, abbandonandolo così a quel destino a cui lui, Episcopo, ha permesso di entrare.

5 Conclusioni: ellissi di un assassinio

La fine dell'*Episcopo* va considerata in tutta la sua portata, perciò è necessario citarla quasi per esteso, a partire dalla fine della quattordicesima pericope dell'opera:[25]

> La cucina era attigua alla saletta d'ingresso. Mi giunse all'orecchio, distinto, il rumore d'una chiave girata in una serratura. Rimasi impietrito, *nell'impossibilità assoluta di muovermi*. Ma udii aprire la porta, riconobbi il passo di Wanzer.
>
> Costui chiamò:
>
> – Ginevra!
>
> Silenzio, fece altri passi. Di nuovo chiamò:
>
> – Ginevra!
>
> Silenzio. Altri passi. Evidentemente, egli ora cercava per le stanze. *Impossibilità assoluta di muovermi*.
>
> D'improvviso, udii il grido di mio figlio, un grido selvaggio che disciolse immediatamente la mia rigidità. Gli occhi mi corsero a un lungo coltello che luccicava su la madia; e, nel tempo medesimo, la destra mi corse ad afferrarlo, e una forza prodigiosa m'investì il braccio; e mi sentii trasportato su la soglia della stanza di mio figlio, come da un turbine; e vidi mio figlio avviticchiato co-

ad Abramo resta implicita, ma è chiaramente ricavabile dal testo biblico, considerando che sulla scena ci sono solo il padre e il figlio più tutti gli strumenti atti al sacrificio; quindi, Isacco, come Ciro, domanda a suo padre «*Che farai?*».

25 Sull'importanza dell'ellissi in letteratura si veda Gardini 2014.

e-ISSN 2421-292X

me una furia felina al gran corpo di Wanzer, e vidi su mio figlio le mani di costui…

Due, tre, quattro volte gli confissi il coltello nella schiena, sino al manico.

Ah signore, per carità, per carità, non mi lasciate solo! Prima di sera, morirò: vi prometto che morirò. Allora ve n'andrete, mi chiuderete gli occhi e ve n'andrete. No, neanche questo vi chiedo: io, io stesso, prima di spirare, li chiuderò.

Vedete la mia mano. Ho toccato quelle palpebre; e s'è ingiallita… Ma io le volevo abbassare, perché Ciro ogni tanto si drizzava sul letto e gridava:

– Papà, papà, *mi guarda*.

Ma come poteva fare a guardarlo, se era coperto? I morti guardano a traverso i lenzuoli, forse?

E la palpebra sinistra resisteva, fredda fredda…

[…]

Entrò una rondine…

Lasciate entrare… quella rondine… (1093-5)

Con il rientro di Wanzer e l'eco dei suoi passi in cerca di Ginevra per l'appartamento degli Episcopo, la storia è arrivata al suo culmine e la minima organizzazione del cronotopo, che riduce la temporalità del racconto alla semplice relazione di precedenza, viene meno, tanto che nel passaggio dalla quattordicesima alla quindicesima pericope il lettore perde l'orizzonte, non essendo più in grado di riordinare in sequenza le allusioni di Episcopo, né di capire se, e in quale misura queste siano frutto dello sconvolgimento dell'uomo o una descrizione dell'accaduto.

La quindicesima pericope non conserva neppure la compattezza narrativa delle altre, ma è costituita da quattro momenti testuali, sempre più brevi, fino a giungere al brevissimo frammento che chiude simbolicamente il testo, lasciando definitivamente 'entrare' all'interno delle pagine dell'*Episcopo* quella rondine che era già stata evocata dal cinguettio degli uccelli, nell'assolata giornata – il Sole, come gli uccelli, sono presagio di morte – in cui Episcopo ricevette la notizia della gravidanza di Ginevra (1072-3).

I quattro frammenti possono essere legittimamente analizzati come una pericope, solo a partire da due considerazioni: tutti sono caratterizzati dallo scivolare di Episcopo verso la dimensione simbolica del delirio, da cui il personaggio era stato emancipato dall'iniziale intervento del narratario. Sono, quindi, tutti frammenti post-narrativi che occupano la breve soglia interposta fra la fine della narrazione dei fatti e la sparizione del protagonista/narratore di questi.

e-ISSN 2421-292X

Ma in cosa consiste la vicenda?

La narrazione che Episcopo dà dei fatti è alquanto lacunosa. Dal testo possiamo ricavare incontrovertibilmente le seguenti informazioni: Episcopo rimane immobile fino a che non è troppo tardi; quando ode il grido «selvaggio» del figlio, si risveglia, afferra un coltello a portata di mano, si precipita nella stanza del figlio e vede Ciro avvinghiato al corpo di Wanzer e le mani di quest'ultimo «su mio figlio». A questo punto Episcopo «gli confi[gge] il coltello nella schiena» più volte. Poi sappiamo solo che la mano di Episcopo si è «ingiallita» perché Episcopo ha toccato le palpebre del figlio per abbassarle. A mo' di conclusione Episcopo chiosa chiedendosi come facciano i morti a guardare da sotto i lenzuoli e constata l'impossibilità di chiudere l'occhio sinistro di Ciro.

Da queste informazioni non si riesce a capire come si siano svolti i fatti.

Certo, la prima lettura di superficie, quella che d'Annunzio ci mette davanti semplicemente sfruttando la sequenzialità della scrittura, è quella secondo cui prima Episcopo avrebbe ucciso Wanzer per salvare il figlio, e poi, ma in un 'dopo' non meglio specificabile cronologicamente, Ciro sarebbe morto nel corso di un delirio, se sia stato breve o lungo è impossibile dire, durante il quale il bambino avrebbe avuto l'allucinazione di essere guardato dal cadavere di Wanzer.

Le incongruenze di questa versione sono però troppe, e non tengono conto di due cose: lo stato d'animo di Episcopo sia nel momento in cui accadono i fatti sia nel momento in cui la voce narrante parla e il salto di linea che comporta il passaggio dalla penultima all'ultima pericope dell'*Episcopo*.

L'ultima pericope si apre con la stessa invocazione diretta con cui si era aperto l'Episcopo, l'allocuzione cioè a quel «Signore» che rappresenta il riferimento vuoto a un narratario esterno all'opera, ma la situazione qui è invertita: mentre all'inizio Episcopo parla per rispondere all'ingiunzione di raccontare, qui lo fa per supplicare il «Signore» perché questi non se ne vada, ma lo assista fino alla sua morte ormai vicina.

Episcopo a questo punto non ha più nulla da offrire al narratario, al lettore, al confessore, poiché veramente tutto è compiuto, il fatto è stato detto, quindi quel referente che lo aveva restituito all'ordine del discorso, mantenendo costantemente Giovanni entro i limiti della storia che doveva attraverso di lui raccontarsi, può e deve a questo punto lasciarlo andare. La morte di Episcopo è anche una morte narrativa: al di fuori degli eventi della storia che lo ha coinvolto, Episcopo non ha più ragion d'essere.

Quel che Episcopo dice una volta passata questa soglia non appartiene più all'ordine della diegesi, ma a quello del simbolico, in cui il piano fattuale viene meno, perso in una serie di simboli allusivi che non si sa se riferire a eventi reali oppure a stati allucinatori. Ciro, il

e-ISSN 2421-292X

«giglio» privo di sangue, in contrapposizione all'altro cadavere, che invece contiene un «mare di sangue» (1094-5), come e quando è morto? Il Ciro cui Episcopo deve chiudere assolutamente gli occhi è un vivente o un fantasma?

a. Queste domande ci rimandano allo stato d'animo di Episcopo al momento dell'assassinio: Giovanni è immerso in una *trance* che non gli permette di testimoniare né a favore né contro di sé, è «trasportato» da una «forza prodigiosa» a brandire il coltello, contro Wanzer? Certamente. Ma solo contro Wanzer? Il testo dice: «Due, tre, quattro volte gli confissi il coltello nella schiena…», ma chi è il referente di questo dativo? «Gli», a lui, chi? Perché Ciro muore? Chi lo uccide? In fin dei conti il testo si limita a dire che Wanzer aveva le mani su Ciro, il quale gli si era «avviticchiato con una furia felina». Ma, della morte di Ciro non ci viene detto alcunché e nulla possiamo venire a saperne dal testo.

È questa l'ellissi fondamentale, mostrata solo a conclusione dell'intera vicenda, su cui tutto l'*Episcopo* è costruito: l'impossibilità di comprendere le cause dirette della morte del bambino, che riverbera su tutti i personaggi dell'opera, così che ognuno di loro diviene, in qualche misura, partecipe della colpa di quest'uccisione, ognuno diventa una diffrazione dell'assassino di Ciro, che è, non a caso l'unico personaggio che si sottrae alla logica della reduplicazione e dell'ombra.

È il fascino di quest'ellisse narrativa che d'Annunzio potenzia nella maniera più forte facendo di Episcopo, il supposto narratore, un elemento assolutamente passivo, che, proprio con la sua passività, permette che la storia proceda fino al suo *climax* finale.

Il *Giovanni Episcopo* racconta l'antica storia del generato ucciso dal generatore, dell'infanticidio per mano dei genitori, del reciproco terrore dei padri verso i figli e dei figli verso i padri, ma lo fa da un punto di vista puramente fattuale: d'Annunzio astrae il tema da tutti i suoi portati mitici, filosofici, religiosi e lo fa semplicemente 'funzionare'. Il *Giovanni Episcopo* nega qualsiasi spiegazione, anche quella più elementare che consiste nell'indicare il 'colpevole' del misfatto, veramente, quindi, siamo davanti a un 'documento': il 'documento' di qualcosa che accade e che impone il suo accadere muto alla nostra attenzione, sfidando la nostra capacità di parola.

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 127-156
e-ISSN 2421-292X

Bibliografia

Andreoli, A. (1988). «Note al *Giovanni Episcopo*». D'Annunzio, G., *Prose di romanzi*. Vol. 1. Milano: Mondadori, 1348-9. I Meridiani.
Andreoli, E. (1989). «D'Annunzio e il romanzo europeo di fine secolo». Valesio, P. (a cura di), *D'Annunzio a Yale*. Gardone: Fondazione il Vittoriale degli Italiani, 85-92.
Bàrberi Squarotti, G. (1982). *Invito alla lettura di d'Annunzio*. Milano: Mursia.
Bibliorum sanctorum. Nova vulgata editio. Editio typica altera (1998). Roma: Libreria Editrice Vaticana.
Bodei, R. (2006). *Piramidi di tempo. Storie e teorie del déjà vu*. Bologna: il Mulino.
D'Annunzio, G. (1988). *Prose di romanzi*, vol. 1. A cura di A. Andreoli e N. Lorenzini. Milano: Mondadori. I Meridiani. [Il *Giovanni Episcopo* si legge alle pp. 1023-95].
De Michelis, E. (1972). «Dostoevskij nella letteratura italiana». *Lettere italiana*, 24(2), 177-201.
Danelon, F. (2016). «Abissi e orrori coniugali nella narrativa dannunziana: *Giovanni Episcopo* e *L'Innocente*». Gibellini, C. (a cura di), *'Io ho quel che ho donato' = Convegno di studi su Gabriele d'Annunzio nel 150° della nascita* (Verona, 20-21 marzo 2013). Prefazione di R. Bertazzoli. Bologna: CLUEB, 209-32.
Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
Eco, U. (1994). *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University Norton Lectures (1992-1993)*. Milano: Bompiani.
Fludernik, M. (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. London; New York: Routledge.
Gardini, N. (2014). *Lacuna. Saggio sul non detto*. Torino: Einaudi.
Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Éditons de Seuil.
Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditons de Seuil.
Giammarco, M. (2005). *La parola tramata*. Roma: Carocci.
Giovannetti, P. [2012] (2018). *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Roma: Carocci.
Goudet, J. (1976). *D'Annunzio romanziere*. Firenze: Olschki.
Gualdo, L. (1981). *Decadenza*. Milano: Mondadori.
Kermode, F. (2000). *The Sense Of An Ending*. Oxford: Oxford University Press.
Lombardi, E. (2006). «Scar Narrative – Sore Narrative. The Liquidation of Realism in D'Annunzio's *Giovanni Episcopo* and *L'Innocente*». *Quaderni d'italianistica*, 27(2), 107-38.
Mauro, C. (2012). «*Giovanni Episcopo* e la ripetizione come destino». Lambert, E. et al. (a cura di), *Prospezioni. Studi su Foscolo, d'Annunzio, Svevo, Luzi*. Avellino: Edizioni Sinestesie, 19-41.
Maxia, S. (1988). «Un monologo 'alla Dostoevskij' nell'Italia di fine Ottocento». *Le forme e la storia*, n.s., 11(1-2), 172-3.
Oddo De Stefanis, G. (1986). «*L'Innocente* il mito del superuomo e il mondo della 'trascendenza deviata'». *Forum Italicum*, 20, 83-9.
Oliva, G. (1997). *L'operosa stagione: Verga, d'Annunzio e altri studi di letteratura postunitaria*. Roma: Bulzoni.
Porciani, E. (2011). «Giovanni Episcopo *vs.* Gabriele d'Annunzio». *La modernità letteraria*, 4, 73-85.
Pupino, A.R. (2005). *D'Annunzio. Letteratura e vita*. Roma: Salerno.
Puppa, P. (1990). «*Giovanni Episcopo* e *Mattia Pascal* scrittura del dolore e scrittura sul dolore». *Autografo*, 7, 45-69.

Raimondi, E. (1988). «Alla ricerca del romanzo ‘moderno’». D’Annunzio, G., *Prose di romanzi*, vol. 1. Milano: Mondadori, XIII-XLII. I Meridiani.
Traina, G. (1992). *Dal Piacere all’Innocente*. Pescara: Ediars.
Tosi, G. (1981). «Incontri di d’Annunzio colla cultura francese (1879-1894)». *Quaderni del Vittoriale*, 29, 5-63.

e-ISSN 2421-292X

e-ISSN 2421-292X

Archivio d’Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

Oltrepassare la soglia della morale: delitto, giustizia, suicidio
L’innocente secondo Luchino Visconti

Fabrizio Borin
Università Ca’ Foscari Venezia, Italia

Abstract The essay is about the film *L’innocente* by Luchino Visconti based on the novel by Gabriele d’Annunzio (1892). Accused of immorality, the literary text, decisive for the work of the Italian writer and dramatist, narrates – in the movie – the story of Tullio Hermil, a refined but restless man with a marked sensuality, and his infidelity towards his submissive wife Giuliana who, after a short love story with the writer Arborio, gets pregnant and decides to keep the baby. After the baptism, the jealous and upset Tullio kills the baby exposing him to the elements of Christmas night. Oppressed by the remorse, he commits suicide by gunshot. This essay intends to compare the two texts according to the poetic horizon of the director Luchino Visconti in the light of his contradictory attraction/rejection relationship with the Vate.

Keywords Gabriele d’Annunzio. Luchino Visconti. Cinema. L’innocente. Italian novel.

Peer review

Submitted 2021-02-17
Accepted 2021-05-18
Published 2021-10-21

Open access

Citation Martinuzzi, P. (2021). “Oltrepassare la soglia della morale: delitto, giustizia, suicidio. *L’innocente* secondo Luchino Visconti”. *Archivio d’Annunzio*, 8, 157-172.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/008

1 Premesse critiche

Ispirandosi piuttosto liberamente al romanzo, l'autore di *Ossessione* ne realizza una versione cinematografica nel 1976.[1] Avvalendosi della collaborazione della fedelissima Suso Cecchi D'Amico e di Enrico Medioli per la sceneggiatura, il regista, già molto malato, è qui al suo ultimo film – che infatti sarà presentato al festival di Cannes due mesi dopo la sua morte avvenuta per trombosi nel marzo dello stesso anno – in cui appunto il senso della morte è drammaticamente presente.

Tema certo non nuovo nell'autore di *Morte a Venezia* e di molto suo cinema precedente (penso a *Senso*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Il Gattopardo*, *La caduta degli dei*, *Ludwig*), ne *L'innocente* si trova una speculare condizione esistenziale e narrativa carica di sofferente umanità. Aveva diretto il film praticamente immobilizzato in carrozzella facendo appena in tempo a revisionare il primo montaggio poi lievemente modificato dalla D'Amico senza che ne venissero intaccate né la struttura di base né il tono complessivo.

Infatti Visconti per un verso conserva i caratteri salienti della personalità superomistica del protagonista Tullio Hermil, il suo ateismo radicale, l'anticonformismo ostentato insieme all'impronta egoistico-razionale del suo comportamento a-morale, ma per altro verso introduce alcune importanti e decisive modifiche. La prima delle quali risiede in una visione meno coinvolgente sul piano emotivo del racconto che non si svolge in prima persona come nel testo letterario.

Anche le due figure femminili si presentano molto diverse. In d'Annunzio la sottomessa, passiva e arrendevole Giuliana, moglie di Tullio, risente in parte dell'influsso de *La mite* dostoevskiana mentre

1 Il *cast & credits* del film può fornire utili informazioni. *Regia*: Luchino Visconti; *soggetto*: dal romanzo *L'innocente* di Gabriele d'Annunzio; *sceneggiatura*: Suso Cecchi D'amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti; *fotografia*: Pasqualino De Santis; *operatori*: Mario Cimini, Giuseppe Berardini; *scenografia*: Mario Garbuglia; *costumi*: Piero Tosi (sartoria Tirelli, pellicce Fendi); *tappezzerie*: Ditta Haas; *arredamento*: Carlo Gervasi; *montaggio*: Ruggero Mastroianni; *effetti speciali*: E. e C. Baciucchi; *trucco*: Goffredo Rocchetti, Gilberto Provenghi, Luigi Esposito; *aiuto regia*: Albino Cocco, Giorgio Treves; *musica*: Franco Mannino – brani musicali: «Che farò senza Euridice» da *Orfeo e Euridice* di Christoph W. Gluck (canta Benedetta Pecchioli), «Marcia turca» dalla Sonata K. 331 di Wolfgang Amadeus Mozart, *Giochi d'acqua a Villa d'Este* di Franz Liszt; «Berceuse», op. 57, «Valzer op. 69, n. 1», «Valzer op. 70, n. 1», «Valzer op. 64, n. 1» di Frédéric Chopin; *interpreti e personaggi*: Giancarlo Giannini (Tullio Hermil), Laura Antonelli (Giuliana Hermil), Rina Morelli (madre di Tullio), Massimo Girotti (conte Stefano Egano), Didier Haudepin (Federico Hermil, fratello di Tullio), Marie Dubois (principessa), Roberta Paladini (Elviretta), Claude Mann (principe), Marc Porel (Filippo d'Arborio), Jennifer O'Neill (Teresa Raffo), Enzo Musumeci Greco (istruttore di scherma), Elvira Cortese (la cameriera anziana), Alessandra Vazzoler (la balia), Vittorio Zarfati (medico della famiglia Hermil), Philippe Hersent, Siria Betti, Alessandro Consorti, Filippo Perego, Marina Pierro, Margherita Horowitz, Riccardo Satta; *produzione*: Giovanni Bertolucci per Rizzoli Film (Roma), Les Films Jacques Leitienne e Francoriz Production S.A. (Parigi), Societé Imp. Ex.Ci. (Nizza); *origine*: Italia, 1976; *durata*: 126′.

e-ISSN 2421-292X

nella pellicola lei si svincola dalla sottomissione e risponde ai tradimenti del marito trovando una serenità affettiva indipendente nella relazione con lo sfortunato poeta D'Arborio fino alla tragica fine del bambino nato dalla loro storia.

Ma anche sul personaggio della contessa Teresa Raffo si evidenziano alcuni cambiamenti. 'L'Assente' letteraria amante di Tullio sparisce ben presto dalla vicenda e solo un paio di volte se ne ricorda incidentalmente la presenza. Nella trasposizione filmica invece è rappresentata nelle vesti di un'emancipata, altera e indipendente figura di donna moderna assumendo poi nel finale un forte rilievo diventando in qualche modo la cattiva coscienza, il giudice censore dell'operato di Tullio, risultando una testimone del suo suicidio finale, assente nel romanzo.

E dunque, se sul finale si produce il 'gioco' intellettuale e ideologico de *L'innocente* secondo Visconti, sarà utile collegare questo explicit sia alla sua fonte letteraria, sia ai due incipit in modo da ricomprendere al loro interno la nota vicenda. Partendo dai rispettivi cominciamenti.

2 Soglie anomale

Se il finale d'un testo è sintesi della trama, di un racconto per immagini anche mentali, di vicende e destini di personaggi, esiti imprevisti o imprevedibili che coinvolgono tutte le componenti, soprattutto nell'operazione di costruzione del senso attraverso precise scelte di montaggio – letterario o cinematografico che sia – allo stesso modo le parti o sequenze incipitarie contengono, insieme al medesimo finale, la responsabilità dell'intera opera (o film).

Nel caso de *L'innocente* la soglia della narrazione è già un manifesto, vagamente autobiografico per alcuni spunti, che dalla fine dell'Ottocento – il romanzo è del 1892 – si svilupperà in espressioni raffinate e fortemente difformi per i lunghi anni creativi dell'autore.

> Andare davanti al giudice, dirgli: «Ho commesso un delitto. Quella povera creatura non sarebbe morta se io non l'avessi uccisa. Io Tullio Hermil, io stesso l'ho uccisa. Ho premeditato l'assassinio, nella mia casa. L'ho compiuto con una perfetta lucidità di conscienza, esattamente, nella massima sicurezza, Poi ho seguitato a vivere col mio segreto nella mia casa, un anno intero, fino ad oggi. Oggi è l'anniversario. Eccomi nelle vostre mani. Ascoltatemi. Giudicatemi». Posso andare davanti al giudice, posso parlargli così?
>
> Non posso né voglio. La giustizia degli uomini non mi tocca. Nessun tribunale della terra saprebbe giudicarmi.
>
> Eppure bisogna che io mi accusi, che io mi confessi. Bisogna che io riveli il mio segreto a qualcuno?
>
> A CHI? (D'Annunzio [1892] 2014, 5)

e-ISSN 2421-292X

Rivolta al lettore, la rivelazione del turpe segreto del protagonista trova invece nell'attacco del film qualcosa di ben diverso e imprevedibilmente, a suo modo, squisitamente letterario.[2] Infatti sull'attacco della musica, la prima inquadratura mostra in primo piano su uno sfondo di stoffa rossa, la copertina gialla di una delle prime edizioni del libro, collocato obliquamente a sinistra, con le seguenti indicazioni: «Gabriele d'Annun [*e a capo*] zio – L'Innocente – | con disegno di G.A. Sartorio». Immediatamente uno *zoom in* si avvicina a focalizzare le parole e dunque l'intero libro mentre iniziano i titoli di testa («un film di Luchino Visconti») come a voler sottolineare l'attenzione per l'osservatore che il regista andrà precisamente ad analizzare molto da vicino la vicenda. Ma, nella frazione di pochissimi secondi e con rapido movimento inverso, lo *zoom* si ritrae segnalando i due attori principali (Giancarlo Giannini e Laura Antonelli) ma soprattutto il fatto che lo stesso regista prenderà in qualche modo le distanze dal testo. Distanze che non impediscono a Visconti di lavorare su uno dei temi più cari, la fine di un'epoca insieme al lento ma inesorabile sbriciolamento della borghesia familistica italiana.[3]

Chiarita la posizione di Visconti rispetto a d'Annunzio e ristabilite qui, per dir così, le distanze culturali entra in campo da destra una mano che apre il libro.[4] E subito appare il disegno di un Cristo in croce con l'iscrizione «L'Innocente» a cui fanno seguito, sulla quarta pagina, alcune parole forse di dedica – purtroppo non leggibili nella copia, peraltro buona, da me consultata – verosimilmente con almeno una data, il tutto scritto a mano (e qui si ripete lo *zoom in* a stringere, secondo chiaro richiamo d'attenzione per lo spettatore).

Sempre a inquadratura fissa in parallelo con i principali nomi del cast, la mano continua a sfogliare le pagine soffermandosi, solo brevemente, sulla confessione d'apertura di Tullio. Da qui, con l'indicazione «Regia di Luchino Visconti» la mano fa per chiudere il libro

---

2 Sul carattere visivo in termini filmici delle descrizioni scritte del Vate si è già avuto modo di considerare, per esempio, il momento del delitto di Wanzer da parte dell''innocente' Giovanni Episcopo nell'omonimo film di Alberto Lattuada del 1947 (Borin 2017).

3 Alla conferenza stampa di Lucca dell'ottobre 1975 convocata per l'inizio della lavorazione del film Visconti ebbe a dichiarare: «D'Annunzio è moderno nella concezione della vita. Viviamo in tempi brutali e molto esteriori. D'Annunzio, fin da giovane, era un uomo che voleva far colpo e non aveva scrupoli ad usare tutti i mezzi che la sua fantasia gli suggeriva. Il suo amore era brutale e soprattutto fisico. Erotico al massimo era: e cosa c'è di più erotico del nostro tempo? – E ancora: Tullio e Giuliana appartengono alla grossa borghesia italiana, responsabile dell'avvento del fascismo. *L'innocente* è la storia della disgregazione non soltanto di una famiglia, ma anche di una certa società e di una certa Italia» (Rondolino 1981, 524).

4 Solo come suggestione fotografico-estetica si potrebbe avanzare l'ipotesi che la mano appartenga allo stesso Visconti – o di qualcuno che suggerisce possa essere lui – anche perché tra la manica della giacca blu o nera, spunta il polsino di una camicia (nera o blu) a pois bianchi, un tipo di scelta molte volte presente nelle immagini anche televisive che negli anni lo hanno sovente ritratto.

e per stacco i rumori della sala della scherma danno inizio alle sequenze del film.

Rumori che, facendo da montaggio sonoro con l'inquadratura appena descritta dei titoli di testa, si riferiscono appunto all'allenamento di Tullio con il maestro schermidore a segnalare duelli; non ancora tra lui e il fratello Federico o quello più radicale con il rivale scrittore D'Arborio, ma piuttosto di altri due: quello di Hermil con se stesso e con il suo carattere ingordo, con le sue abitudini affettive, sentimentali, sessuali, mentali e l'altro, tematicamente unificante libro e film, con un ricordo, il primo ricordo:

> Tra me e Giuliana era avvenuto un distacco definitivo, irreparabile. I miei torti verso di lei s'erano andati accumulando. Io l'aveva offesa nei modi più crudeli, senza riguardo, senza ritegno, trascinato dalla mia avidità di piacere, dalla rapidità delle mie passioni, dalla curiosità del mio spirito corrotto. Ero stato l'amante di due tra le sue amiche intime. Avevo passato alcune settimane a Firenze con Teresa Raffo, imprudentemente. Avevo avuto col falso conte Raffo un duello in cui il mio disgraziato avversario s'era coperto di ridicolo, per talune circostanze bizzarre. E nessuna di queste cose era rimasta ignota a Giuliana. Ed ella aveva sofferto, ma con molta fierezza, quasi in silenzio. (D'Annunzio [1892] 2014, 6-7)

3 Alla coscienza non basta dire «A chi?»

Se con i suddetti pensieri a se stesso ci si sofferma sulle ultime parole dell'introduzione retoricamente interrogativa del romanzo – *A chi?* – che mette in campo il suo destinatario naturale, il lettore, e le si volessero riportare al movimento rapido della cinepresa teso a sottolinearne con discrezione l'importanza, non ci si può esimere dal riandare a un incipit cinematografico molto noto e dagli effetti analoghi, quello di *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941) nel quale Orson Welles, regista e protagonista, in punto di morte pronuncia una sola parola, «Rosabella» – in originale *Rosebud* – sulla quale si snoda l'intero film che ricostruisce l'intensa vita del magnate americano Charles Foster Kane. Lì accade che Rosabella sia propriamente detta a nessuno: la stanza con il letto dove giace il moribondo è deserta. L'infermiera che stende il lenzuolo sul volto esanime appare dopo. Allora, *a chi* l'uomo lascia questo suo ultimo decisivo messaggio? Così come Tullio Hermil rivolgendosi di fatto al lettore indifferenziato si rivolge a sé, analogamente Welles non può che rivolgersi all'unica presenza possibile: la macchina da presa, cioè l'alter ego del regista. Tanto è vero che poi, l'inchiesta giornalistica per capire chi o cosa era Rosabella, vive e si sviluppa nell'atmosfera mediatica del ricordo dell'infanzia.

Ecco che allora l'interpellazione diretta di Tullio a noi, una soggettiva allo specchio tutta rinchiusa sulla sua natura tecnico-visuale, permette di considerare come la sua confessione ambigua – «Eccomi nelle vostre mani. Ascoltatemi. Giudicatemi. La giustizia degli uomini non mi tocca» – rifletta la condizione a un tempo di tentazione al pentimento insieme alla consapevolezza ideologica d'una mancanza di punizione per l'infanticidio commesso. Quasi che egli desideri liberarsi, vivendo però l'impossibile realizzazione di questo desiderio.

Volendo richiamare le due parole dostoevskiane del *castigo* conseguente al *delitto*, qui potrebbe prodursi quello stato di cose per il quale al secondo possa non seguire il primo stante il rifiuto programmatico di Hermil che non andrà *davanti al giudice* dato che non può e soprattutto non vuole farlo. Fino ad affermare: «la giustizia degli uomini non mi tocca. Nessun tribunale della terra saprebbe giudicarmi». La sedicente superiorità nietzschiana di essere al di là delle categorie bene/male produce nell'omicida una sorta di impunità preventiva in grado di prefigurare quella condizione di 'delitto privo di castigo' sulla quale letteratura e cinema hanno criticamente indagato.[5]

4 «L'abisso della menzogna e della sciagura»

Come detto, all'interno della libera riduzione viscontiana sono presenti tutte le tappe delle avventure mentali e concrete del decadente protagonista e dei suoi rovelli passionali, psichici, filosofici evidenziati visivamente da una costruzione narrativa tra i personaggi comunque tesa, pur nelle sue varianti, al raggiungimento del punto di rottura conclusivo oltre che da una raffinatissima architettura scenografica e dei costumi nella quale il regista del *Gattopardo* o di *Ludwig* eccelle mirabilmente. Anche se qui, per esigenze di sintesi e coerenza narrative, sacrifica alcune particolarità e sensazioni dei personaggi, altrimenti difficili da restituire. Come per esempio tutte le parti che si svolgono all'aperto, nei giardini, alla villa, alla casa di campagna Badiola, tutte ampiamente descritte nei loro umori, profumi, vita rigogliosa, selvaggia e dolce della natura a far da interfaccia con le passioni, le sofferenze, i patimenti e le 'resurrezioni' fisiche e sessuali di Giuliana e di Tullio.

5 Per il cinema mi permetto di segnalare un saggio – Borin 2020 – nel quale, attraverso alcuni film drammatico-pessimistici di Woody Allen (*Crimini e misfatti*, *Match Point*, *Scoop*, *Sogni e delitti*, *Irrational Man*, *La ruota delle meraviglie*) si espongono situazioni per le quali se si vince la tentazione della confessione, di consegnarsi spontaneamente alla giustizia, ovvero se si riesce a superare senso di colpa e scrupoli morali, si può continuare a vivere. Anche se, come in Tullio Hermil, forse solo per un anno: prima che la sofferenza produca una sorta di tragica illusoria redenzione. Precisamente come la sua volontaria uscita di scena nel finale viscontiano.

e-ISSN 2421-292X

In proposito, sia nel testo che nel film la sfera erotico-sessuale ha bisogno di essere presentata, sviluppata e fatta crescere al massimo proprio al fine di creare una acme di tensione che, insopportabile, si scaricherà nel finale quando lui dovrà eliminare il frutto della 'colpa' amorosa di Giuliana. Quel neonato del quale Tullio vuole liberarsi e si libera fingendo con se stesso che anche Giuliana nei suoi reconditi pensieri non sarebbe stata contraria… Evidenziando in tal modo che anche per questo l'uomo decide e dice cosa la moglie deve pensare, provare, subire, ma anche e perché e quando ammalarsi fino allo sfinimento e come inopinatamente guarire e rifiorire in fretta.

Nel 1976, l'anno del film, il dibattito sull'aborto in Italia era molto sentito – l'approvazione della legge 194 è del 1978 – e paradossalmente nella nostra storia i ruoli sono in qualche modo ribaltati: lui vuole l'aborto mentre Giuliana decide di tenere il bambino, per amore, per il ricordo romantico dell'amante morto prematuramente, per le convenienze sociali del tempo ecc.

Ecco che però, prima di arrivare al fatale gesto finale la storia di Tullio e Giuliana nel film passa attraverso tre momenti rilevanti esposti dalla regia nell'intenzione, pienamente riuscita, di trasferire in immagini l'aura sensuale e voluttuosa del romanzo.

Il primo si consuma da 50'32" a 52'12" nel letto matrimoniale della villa al quale la cinepresa arriva dopo aver fatto una rapida panoramica verso destra sugli indumenti abbandonati per l'amore di due giovani corpi nudi insieme ad audaci effusioni, carezze, sospiri e considerazioni sulla vera felicità insita nel rapporto di coppia secondo la filosofia di Tullio Hermil:

> TULLIO Proviamo ad essere due persone nuove, che si incontrano qui per la prima volta. Dipende solo da noi tentare. Se non ci riusciamo torneremo alla nostra infelicità. Alle nostre miserie.
> GIULIANA Non è possibile, non mi tormentare…
> TULLIO Perché? Sei stata mia moglie, mia sorella [ricordo della vera sorella di lui, morta], non sei mai stata la mia amante. È diverso, sai. Molto diverso. Senza rossori, senza pudori, senza rifiutarsi niente. L'amore è anche questo, soprattutto questo… e io non te l'ho mai insegnato. È stata colpa mia. Ho sbagliato. Dimmi che lo vuoi anche tu, chiedimelo! Chiedimelo come tuo amante.[6]

6 Questa sequenza e le successive vedono i due interpreti, Giancarlo Giannini (Tullio) e Laura Antonelli (Giuliana) in alcune scene d'amore rese convincenti nella libertà dei preliminari e degli amplessi anche in ragione di una confidenza di recitazione reciproca avendo i due attori lavorato insieme in *Sesso matto* (1973) di Dino Risi, un film a episodi in cui la forte sensualità del corpo della Antonelli trova conferme anche in altre sue non poche presenze nella commedia italiana popolare, leggera, disinvolta, allusiva e provocante (da *Il magnifico cornuto*, 1964, di Antonio Pietrangeli per oltre qua-

e-ISSN 2421-292X

Un secondo momento è quello introdotto (a 60′) dalla gara di scherma che Tullio fa con il fratello al quale, quasi immaginandolo come il rivale D'Arborio, dà alcune stoccate troppo ardite, quasi pericolose. E subito dopo si parla dell'imminente lieto evento del quale il fratello è a conoscenza avvertito dalla madre; ma Tullio, già scoprendosi il petto sudato sembra anticipare la lunga sequenza successiva mentre ricorda che la prima gravidanza di Giuliana dovette essere interrotta e ora molto probabilmente quella che si presenta come una gravidanza difficile lei non potrà portarla a termine felicemente.

Però poco prima si svolge il dialogo rivelatore e sincero tra i due coniugi, tutto giocato sull'alternanza di inquadrature strette, progressivamente sempre più ravvicinate fino a degli intensi primi e primissimi piani con frequenti campi e controcampi a sottolineare il crescere dell'emozione e della rabbia dell'uomo insieme al ritrovato coraggio di lei:

TULLIO È vero quello che mi detto mia madre di te. Che sei incinta.
GIULIANA Sì, è vero. Volevo dirtelo io. Anche ieri ho cercato, alla villa.
TULLIO Ed è per questo che sei partita da Roma?
GIULIANA Sì, ma ancora non sapevo.
TULLIO E lui [D'Arborio] ti ha seguita fin qui, vero?
GIULIANA Mi ha seguita? Chi? Era già tutto finito prima ch'io venissi qui, prima che io sapessi. Così avevo già trovato la forza di superare un momento di smarrimento. Sono molto sola, molto triste. Non voglio giustificarmi, non voglio accusarti. Sono disperata. Disperata. Ma io vengo dopo. Tu, tu piuttosto… [*lui la bacia teneramente facendo l'indifferente*]
TULLIO Quello che ho sempre detto per me valeva anche per te. Eravamo due amici, due persone libere. Anche tu potrai…
GIULIANA Non è stato per rivendicare un diritto. Non ho mai sentito di averlo. [*stringe a sé il marito*]. Avevo giurato davanti a Dio di essere tua moglie per tutta la vita. Per te era diverso. Sei…
TULLIO C'è una cosa che voglio sapere ed è l'unica veramente importante. Il modo in cui abbiamo vissuto fino ad adesso non mi interessa più. Ma in questi ultimi giorni io sono tornato da te molto cambiato. E ieri, ieri nella villa…
GIULIANA No, ti prego.
TULLIO No, lascia… Ieri ti ho ritrovata ed ho creduto che anche tu fossi d'accordo che sarebbe stato bello ricominciare tutto da capo…

ranta film fino a *Malizia 2mila*, 1991, di Salvatore Samperi, il regista che la fece conoscere nel 1973 con *Malizia*).

Archivio d'Annunzio 8, 2021, 157-172 | e-ISSN 2421-292X

GIULIANA Per un momento mi è sembrato che tutto quello che avevo sofferto [i suoi tradimenti e la malattia] che mi era successo, non fosse che un sogno, un incubo. Eravamo lì, tu ed io, come quando appena sposati.
TULLIO Sei sincera. [*Poi, cambiando improvvisamente espressione, in un crudo primissimo piano*] Nessuno deve sospettare di niente, hai capito!
GIULIANA Perché? Tu vuoi che resti con te?
TULLIO Sì [*e mentre si china a baciarla alcuni colpi alla porta lo fanno sobbalzare*].

5 Uccidere l'innocenza: «L'abisso della menzogna e della sciagura»

Interrotto dal fratello Federico,[7] deve rimandare, ma solo di poco, il colloquio con Giuliana che riprende nella sua stanza, con lei stesa a letto e lui, fuori campo, inizialmente presente solo in voce. E poi, da 64' a 68'57", per la seconda volta trova sintesi e scaricamento l'accumulo di sensualità e sessualità di cui è avvolto in strette bende sempre più soffocanti – al pari delle fluviali e quasi inarrestabili parole evocative nel romanzo[8] – che viene raccontata in alcuni momenti essenziali della pellicola:

TULLIO Se tu partissi subito e contro il parere del medico, mia madre ne farebbe una tragedia, quindi io resterei qui per qualche giorno. Io intanto vado a Roma a parlare con il dottor Magli e a disporre ogni cosa. Comunque dovrò dargli qualche precisazione. A che mese sei?
GIULIANA Ho terminato il secondo, da pochi giorni.
TULLIO Per quanto ne so io, a questo stadio non dovrebbe esserci nessun pericolo. [*veloce stacco sul volto di Giuliana stupita e perplessa*]

7 A differenza del romanzo dove è un sereno e ricco colono amante della natura con la quale vive in armonia e pace occupandosi delle proprietà di famiglia, qui il personaggio indossa sempre la sua impeccabile divisa militare e ha uno spessore ridotto nella vicenda.

8 «Gabriele D'Annunzio si era prefisso di scrivere un capolavoro prima dei trent'anni. *L'innocente* non è un capolavoro, ma è un bel romanzo. È vero che Tullio Hermil è un superuomo più verbale che reale, ma noi [con Suso Cecchi D'Amico e Enrico Medioli] lo abbiamo modificato. Oggi nessuno più tollera un superuomo nietzschiano, come nessuno più tollera un uomo che uccide un bambino. Così noi nel film lo presentiamo diversamente. Dopo aver ucciso il bambino che Giuliana aveva avuto dall'amante, si uccide a sua volta. Si autopunisce. Il personaggio è così più giusto. Era giusto che si autopunisse. E può essere più agevolmente accettato dal pubblico» (dichiarazione di Visconti in Costantini 1976, 21 ripresa in Rondolino 1981, 525).

e-ISSN 2421-292X

GIULIANA Non capisco…

TULLIO Anima mia, non penserai di portare avanti questa gravidanza, vero? Hai avuto un'altra volta un incidente per cause naturali e questo farà passare inosservato il secondo.

[…]

GIULIANA Ma io non posso.

TULLIO [*avvicinandosi al letto*] Non puoi cosa? Ma non puoi perché? Perché hai paura o perché non vuoi?

GIULIANA Non posso perché è un delitto.

TULLIO [*cambiando tono di voce e accarezzandole il volto*] Un delitto…

GIULIANA Come puoi pensare che io…

TULLIO Mentre poi tranquillamente imponi il mio nome, l'affetto dei miei familiari a un estraneo. Questo secondo te non è un delitto?

Giuliana non risponde pensando di tenere il bambino e lasciarlo per sempre mentre lui, affermando di volerla aiutare fingendo di non provare rancore per quello che ha fatto, la sveste e inizia a toccarla per tutto il corpo: la donna languidamente si abbandona eccitandosi, lui completa la sua pragmatica visione delle cose non smettendo mai di accarezzarla dappertutto:

TULLIO Il vero *delitto* è quello che vuoi compiere tu. Prima ti tormenti di rimorsi per essere stata con un altro uomo, ma di questa colpa poi ti assolvi da te stessa e cominci a tormentarti invece per le conseguenze di quel rapporto e questa volta condizioni la soluzione a un *castigo* che dura tutta la vita, non soltanto per te. Ti rendi conto di quanto è assurdo il tuo comportamento?

Io sono ateo [*qui con un gesto brusco le strappa la camicia lasciando vedere l'ascella come poco prima il pube*]. Ciò non significa che non mi ponga dei problemi morali, anzi. Me li pongo con la piena consapevolezza di ciò che comporta, perché non delego a delle divinità la decisione di ciò che è giusto o errato. E mi assumo consapevolmente la responsabilità. Vedi, io so che… che le mie colpe, se colpe ho, non si riscattano col pentimento o infliggendomi delle punizioni. Io sono un uomo libero. La terra è la mia sola patria perché lì ci vivo provvisoriamente. La mia storia incomincia e finisce qui. Io non ho un inferno da temere né un cielo in cui sperare.

Secondo me possiamo contare soltanto su noi stessi [*lungo bacio*]. Non è una soluzione di comodo quella che ti propongo. È una soluzione che affronta la verità dell'esistenza e che non cerca rifugio nella fede o in un dio confezionato dalla nostra fantasia e che in un'altra vita assegna in premio la pena.

GIULIANA Se potessi pensare come te… avere la tua sicurezza… [*controcampo in p.p.p.*]
TULLIO Sapresti vivere fino in fondo liberamente la tua vita, senza paure. Rifletti bene, sta a te sola decidere.

Lo scontro tra marito e moglie causato dalla gelosia di lui, che non può sopportare l'esistenza dell'illegittima conseguenza della breve storia di lei con lo scrittore, è descritto come fosse una scena d'amore. Un amore suadente e radicale come si addice al temperamento egoistico di Tullio. In questo snodo narrativo Visconti opera un vero e proprio ribaltamento dell'impianto letterario perché sposta decisamente la sempre sbandierata carica erotica di lui – lo vogliamo chiamare *erotismo decadente*? – sulla dolce Giuliana, portatrice invece di quello che si potrebbe definire un imprevedibile *erotismo dirompente*, con ciò riscattando l'aura di sudditanza della donna-moglie-sorella per il libero manifestarsi degli istinti femminili (al punto da concludere la lunga sequenza con un fuori campo di lei china sul ventre di lui che chiude gli occhi come in appagamento). Sempre che questo corrisponda davvero a sentimenti sinceri, ma lo scoprirà a breve.

Dunque, si sono ora manifestate le parole decisive: «delitto», «castigo», «morale», elementi che portano tutti senza soluzione di continuità al finale, ma prima occorre necessariamente passare per i minuti da 93'45" a 97'32" che, dopo il battesimo del piccolo Raimondo – per la prima volta nel romanzo chiamato innocente quasi che l'agnello sacrificale dovesse prima avere il crisma del cristiano – sono propedeutici alla conclusione secondo Visconti e gli sceneggiatori.

Rassicurata dalla balia che il bambino addormentato nella sua culla non abbia freddo, Giuliana esce dalla stanza e quando chiude la porta viene assalita da Tullio in preda alla gelosia e all'ira; la colpisce più volte al volto facendola cadere a terra mentre urla con voce roca nella penombra della camera da letto:

TULLIO Sono molte notti che ti spio e che ti vedo andare a vezzeggiarlo. Vacci di giorno, urlalo ai quattro venti tutto il bene che gli vuoi. Non mi mentire, abbi almeno il coraggio di dire la verità.
GIULIANA Sono andata di là perché mi era sembrato di sentire chiamare. È successo altre volte. Mi sembra di sentire chiamare come se fosse successo qualcosa.
TULLIO Non è vero. Ti ho visto anche quando ti alzi di nascosto, al buio, cercando di non far rumore.
GIULIANA Che male ho fatto? Anche tu vai di là qualche volta la notte [*stacco su Tullio in p.p. che si prende la faccia tra le mani piangendo affranto*], me l'ha detto la balia.
TULLIO È vero, è vero… Ma non è la stessa cosa. Io guardando lui cerco di scoprire il tuo segreto. Io… Io… Io cerco di vincermi,

di dimenticare, ma non ci riesco, non ci riesco. Maledico il giorno in cui ho accettato questa tortura e non sei più la stessa da quando c'è lui. Sei felice! Ecco perché non mi sazio di guardarlo. E tu non ti curi della mia sofferenza: tu lo ami e pensando e amando lui tu pensi e ami suo padre.

GIULIANA Tu sai che non è vero. Ho persino desiderato che morisse quando è nato. È orribile, ma è così. Anche a me la sua presenza mi angoscia e io lo detesto per la sofferenza che ci procura. Non posso vederti così. Perché non mi credi? È vero, lo detesto, giuro.

E nel dire così si avvicina al loro letto matrimoniale a baldacchino dove è seduto Tullio e si china a baciarlo lungamente, a conferma della possibile funzione attiva e desiderosa di libertà attribuita da Visconti alla figura femminile, al punto che quando lui sussurra: «Tu pensi questo…», Giuliana risponde: «Perché non dirlo fra noi… io vorrei che tu ed io…» e i due si baciano nuovamente con sincero amore stendendosi sul letto. Poi ancora lei: «Portami via. Saremo felici lontano da qui» e Tullio: «Partiremo subito dopo Natale, te lo prometto».

Ma l'inesistente fuga non si realizza anche se il piccolo ipoteticamente potrebbe rimanere affidato alla premurosa suocera e al fratello – entrambi ignari del segreto adulterino – e alle cure della balia. In realtà lei si illude di tenerlo tranquillo con l'*abbandono* all'amore e con il sesso mentre lui, estraneo al *perdono*, ha già programmato il delitto che dovrà avvenire sotto una fitta nevicata durante la messa della notte di Natale, cioè quando nasce il bambino Gesù.

Fa indossare alla titubante moglie la nuova pelliccia lussuosa sottolineando, come ironicamente potrebbe far dire ad altri personaggi di altri film l'aristocratico comunista Luchino Visconti, che «ai contadini fa sempre piacere vedere i loro padroni ben vestiti» e quando tutta la famiglia, altri domestici, i servitori e la balia sono nella cappella, il dramma trova il suo epilogo.

6 L'odio di sé

Per un lungo momento – a 94′23″ – rimane immobile, inscritto nella cornice dello specchio di un armadio che riflette alle sue spalle la culla con il piccolo Raimondo addormentato. Guarda fissamente la macchina da presa, ovvero lo spettatore, a sottolineare la sospensione dello spazio e del tempo prima dell'infanticidio. Poi si volta verso il lettino, va alla finestra che spalanca lasciando entrare il freddo vento della notte, in parallelo sonoro con il canto del tremore al freddo e al gelo del Bambinello nella celebrazione religiosa.

Toccando il bambino che si mette a piangere con urla insistite, stridenti, sgraziate, Tullio ha come un moto di ripensamento, si fa

e-ISSN 2421-292X

sulla porta della stanza, ma non la oltrepassa; torna indietro lo tira su, lo prende e lo depone su un tavolino del balcone, esposto al vento e alla neve mentre contestualmente alcuni stacchi riprendono la messa e gli sguardi interrogativi, quasi allarmati di Giuliana e della madre di Tullio all'apparire in chiesa della balia: il piccolo è ora solo con Tullio e uno *zoom in*, al pari dei due sul libro nei titoli di testa, stringe sul fagottino urlante.

Tullio si siede e per lunghi eterni momenti sembra pensare sia ai brividi dei suoi amori non solo coniugali, ma anche ai brividi del pargoletto piangente. Torna fuori, l''escluso' non piange più, lo prende e lo rimette nella culla poi va a richiudere la finestra per non lasciar tracce del suo operato. Ora che tutto è compiuto anche la messa è finita. Poi, a seguire, la crisi respiratoria, l'angoscia delle donne, l'attesa di lei, la fatale morte alla quale Giuliana, nel suo ultimo colloquio-scontro con Tullio, così reagisce:

GIULIANA Morto?
TULLIO Sì.
GIULIANA Via, via. Vattene via! Non mi toccare. Non sono la tua complice.
TULLIO Stai zitta Giuliana, ti prego… ti prego…
GIULIANA Sei stato tu!
TULLIO Zitta. Perché dici queste cose? Sapevi tutto.
GIULIANA È colpa tua. È colpa tua. Ti odio.
TULLIO No. Hai sempre detto di odiare *lui*.
GIULIANA No, io ho voluto salvarlo, con tutte le mie forze, contro di te. Ho fatto di tutto per salvarlo.
TULLIO Ma che stai dicendo?
GIULIANA Sì, sì. Tutto quello che ho fatto con te l'ho fatto per salvarlo, solo per salvarlo. Ed ora per il resto dei miei giorni dovrò vivere con questa macchia sopra la mia anima. O Dio mio, aiutami tu. Che tu possa essere infelice Tullio quanto lo sono io.
TULLIO Menti con te stessa. Tu hai sempre desiderato che morisse.
GIULIANA Neppure un momento, sentimi bene, ho voluto liberarmi di lui perché l'amavo. Povera creatura mia, mille volte rinnegata a parole. È bene che tu lo sappia così capirai che davvero è finito tutto. Io ho amato e amerò sempre il padre di quella creatura. Fino alla fine dei miei giorni ti posso soltanto odiare. Soltanto odiare e disprezzare.

Si comprende ora che l'amore dirompente di Giuliana non era per il libertino e nichilista marito, ma per il piccolo che portava in grembo, e questi sviluppi sono perfettamente consoni alle regole del melodramma delle quali il regista di *Senso* conosce bene i codici espressivi e tematici. Al punto di far pronunciare a Tullio, in carrozza con Teresa Raffo, mai sparita dall'orizzonte esistenziale dell'uomo, le sue

e-ISSN 2421-292X

ultime considerazioni filosofico-superomistiche, alcune delle quali già riportate all'inizio di queste poche note critiche:

> È straordinaria la facoltà che hanno le donne di adattare la realtà agli ideali romantici della peggiore letteratura. L'avventura di mia moglie con Filippo D'Arborio è durata… *l'espace d'un matin*. Ne più né meno come quella di tante tue amiche che come mi dicesti si erano incapricciate del nostro scrittorello alla moda. Il quale ha avuto la ventura di buscarsi in Africa un'orrenda malattia che lo ha rispedito al Creatore. Tutto qui. Mi dispiace soltanto di aver contribuito anch'io a fornire elementi per questo pessimo romanzo d'appendice. […] Per quanto mi concerne sono le intenzioni quelle che contano [di uccidere il figlio della colpa] e sulle mie intenzioni non ci sono dubbi possibili, ti assicuro.
>
> Io ho agito con perfetta lucidità di coscienza. Non ho rimorsi e non sto giustificandomi. *La giustizia degli uomini non mi tocca perché nessun tribunale della terra potrebbe giudicarmi.* (Corsivo aggiunto)

All'odio di sé Tullio reagisce da par suo, non trovando un nemico, ma autopunendosi arrivando a elaborare l'inevitabile rimorso col quale dovrebbe vivere: nella sua deserta nuova casa, mentre la contessa Raffo con la quale ora si accompagna nuovamente giace assopita nel salone accanto, risolve il senso di colpa sparandosi il colpo di pistola mortale che chiude la vicenda dell'*Innocente*.

Le varianti dell'inizio e della fine del film non intaccano la densità e lo spessore della vicenda letteraria dannunziana che affida la sua ultimissima parola, all'*Ombra*. Un'ombra che può riassumere l'oscuro sentire umorale e a-morale del 'vinto' Tullio Hermil, il buio della notte dell'omicidio, le nere visioni di un'esistenza apparentemente sempre goduta nella più sfrenata libertà, in realtà tutta consumata nella più grande *estetica della dissipazione*, forse pari soltanto a quella di un precedente settecentesco illustre, il veneziano Giacomo Casanova. Ma questa dissipazione, figlia dell'inquietudine che entrambi covavano nel loro intimo, sarebbe l'incipit, con relativo explicit, di un'altra avventurosa *histoire de la vie*.

e-ISSN 2421-292X

Bibliografia

Borin, F. (2017). «Il delitto di Giovanni Episcopo. Tragedia filmica di un uomo (ridicolo?)». *Archivio d'Annunzio*, 4, 125-38. http://doi.org/10.14277/2421-292X/AdA-4-17-10.
Borin, F. (2020). *Delitti senza castigo. Dostoevskij secondo Woody Allen*. Milano; Udine: Mimesis
Costantini, C. (1976). *L'ultimo Visconti*. Milano: Sugarco.
D'Annunzio, G. [1891] (1995). *Giovanni Episcopo*. A cura di G. Oliva. Roma: Newton Compton Editori. https://www.liberliber.it/online/autori/autori-d/gabriele-dannunzio/giovanni-episcopo/.
D'Annunzio, G. [1892] (1988). «L'innocente». Andreoli, A.; Lorenzini, N. (a cura di), *Prose di romanzi*. Milano: Mondadori. I Meridiani.
D'Annunzio, G. [1892] (2014). *L'innocente.* Firenze; Milano: Giunti.
Bencivenni, A. (1982). *Visconti*. Firenze: Il castoro cinema-La Nuova Italia.
Di Giammatteo, F. (a cura di) (1976). *La controversia Visconti*. Anno XXXVII n. 9. Centro Sperimentale di Cinematografia. Studi monografici di Bianco e Nero.
Rondolino, G. (1981). *Visconti*. Torino: UTET.
Servadio, G. (1980). *Luchino Visconti*. Milano: Mondadori.

e-ISSN 2421-292X

e-ISSN 2421-292X

Archivio d’Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

«Amore su la ruina»: strategie del desiderio mimetico nel primo libro del *Forse che sì forse che no*

Andrea Gialloreto
Università degli Studi «G. d’Annunzio» Chieti-Pescara, Italia

Abstract The aim of this paper is to investigate the first chapter of *Forse che sì forse che no* (1910). D’Annunzio’s last novel brings together the myths of the technical age, celebrated by Futurism, and the conflicting forces of forbidden desire, debilitating eros, madness and fascination with the past. The structure of the chapter, after the beginning dedicated to the challenge of speed and the taste for danger, finds its centre of gravity in the long sequence of the visit to Palazzo Gonzaga, a scene from which variations on the themes of the double, incest, the decline of humanistic civilisation and a dense network of intertextual references unfold. Particular prominence is given to the comparison with Vernon Lee’s writings dedicated to Mantua and the labyrinth.

Keywords Mantova. Futurism. René Girard. Vernon Lee. Aviation.

Edizioni Ca’Foscari

Peer review

Submitted 2021-02-25
Accepted 2021-05-19
Published 2021-10-21

Open access

Citation Gialloreto, A. (2021). “«Amore su la ruina»: strategie del desiderio mimetico nel primo libro del *Forse che sì forse che no*”. *Archivio d’Annunzio*, 8, 173-192.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/009

The maze, and all the maze implied, made me a man.[1]
(Vernon Lee, *Ariadne in Mantua*, atto iii)

1 Pegaso, Icaro e il «vento eroico della rapidità»

Nel suo *Bestiarium Literaricum*, repertorio Jugendstil in cui al ritmo incalzante delle edizioni (dal 1920 al 1922) trovano ospitalità i profili allegorizzati di gran parte dei protagonisti della scena letteraria europea, Franz Blei ritrae d'Annunzio nelle sembianze mitologiche di un moderno Pegaso che si farà «ferrare gli zoccoli» per meglio adeguarsi al rullar di tamburi e alle fanfare belliche. L'immagine fresca nella memoria della prova 'icaria' rappresentata dal *Forse che sì forse che no* ha probabilmente suscitato nello scrittore viennese, oltre all'associazione tra il Vate e le attitudini al volo del suo 'totem' animale, la volontà di pungere un celebre emulo del Pescarese acconciatosi al rango di discepolo almeno limitatamente all'apertura di credito nei riguardi dei mirabili prodigi tecnici della modernità. Stando alla metafora critica del saggista mitteleuropeo, sul dorso di quel cavallo alato

> ha tentato di arrampicarsi il clown Marinetti, dal di dietro logicamente, come è abitudine dei clowns; di questo tentativo gli son rimasti in mano solo un paio di crini della coda, anche se è riuscito a montare sul cavallo Pegaso, ottenendo come risultato finale il futurismo. Con i suoi eleganti zoccoli, il Pegaso D'Annunzio batté il tempo nel modo più superbo e imperioso degli ultimi trent'anni, uguagliato in questo soltanto dalla foga e dallo slancio del cervo del Northumberland Swinburne. (Blei 1980, 42-3)

Indubbiamente le pagine dell'ultimo romanzo dannunziano – non meno di quelle moderniste del Morasso de *Il nuovo aspetto meccanico del mondo* (1907)[2] – costituiscono il retroterra ideale per i più ardi-

1 «Il labirinto, e tutto ciò che il labirinto significava, fece di me un uomo» (Lee 2005, 92).

2 Sull'influenza esercitata da Morasso sulla cultura primonovecentesca si vedano il fondamentale Tessari (1973) e Oliva (2017). Nozzoli (2000, 47) ipotizza l'influenza esercitata sul romanzo dannunziano dal libro di Carlo Placci *In automobile*, licenziato nel 1908 per i tipi della casa editrice Treves (il volume è stato ripubblicato, a cura di Carlotta Moreni, nel 2005 presso le edizioni lancianesi Rocco Carabba). In Castagnola (1997) sono citati, tra le fonti potenziali, i *reportages* di Luigi Barzini, *La metà del mondo vista da un'automobile* (1907) e *Da Pechino a Parigi* (1908); la studiosa offre anche una ricca documentazione relativa alla pubblicistica a tema aviatorio e agonistico consultata da d'Annunzio nel biennio precedente la pubblicazione del *Forse che sì forse che no*. Una vivace testimonianza dell'euforia generalizzata per il nuovo mezzo di locomozione è quella relativa all'escursione in Abruzzo di parlamentari e giornalisti (tra i quali Morasso e Giovanni Cena): cf. Tortoreto (1909). Per quanto attiene l'e-

e-ISSN 2421-292X

ti assiomi futuristi; tuttavia può valere, seppure in parte, il discorso inverso. Il libro primo del *Forse che sì*, in particolar modo alcune sequenze del capitolo iniziale, possono ben rivelare qualche debito contratto con le prime avvisaglie dell'idea marinettiana, che si tradurrà nel manifesto fondativo del 20 febbraio 1909, ove si legge del ruggire «degli automobili famelici» e si proclama che «la mitologia e l'ideale mistico sono superati. Noi stiamo per assistere alla nascita del Centauro e presto vedremo volare i primi Angeli!» (Marinetti 2009, 38). D'altro canto, nel più specifico *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina* (1910) una sublime «trasformazione umana» viene preconizzata con esaltazione: «dichiariamo senza sorridere che nella carne dell'uomo dormono delle ali» (Davico Bonino 2009, 227). La macchina, difatti, consente all'uomo di intervenire secondo nuovi parametri biopsichici e addirittura organici «sullo Spazio e sul tempo domati». La generazione dedalea dei «primi dieci anni del secolo ventesimo» (come recita la dedica dei *Frammenti lirici* di Rebora) non può che riconoscersi da principio in un'avanguardia, una élite temeraria che si distingue dalla massa e prefigura la grande mutazione:

> Bisogna dunque preparare l'imminente e inevitabile identificazione dell'uomo col motore, facilitando e perfezionando uno scambio incessante d'intuizione, di ritmo, d'istinto e di disciplina metallica, assolutamente ignorato dalla maggioranza e soltanto indovinato dagli spiriti più lucidi. (Marinetti 2009, 227)

Il battesimo dell'aria per d'Annunzio avvenne il 12 settembre 1909 nel bresciano, a Montichiari, ma già durante il soggiorno romano del maggio di quell'anno lo scrittore aveva iniziato ad accostarsi al mondo dei piloti per apprendere i rudimenti della loro arte e impratichirsi del linguaggio settoriale dell'aviazione.[3] Lo spirito dei tempi nuovi indurrà l'autore a passare dalla celebrazione delle automobili da corsa

voluzione dell'ebbrezza della velocità, dalla corsa su ruote al volo, fa testo il precoce componimento marinettiano *A mon Pégase*, compreso nella raccolta del 1908 *La Ville Charnelle* e tradotto dall'autore con il titolo *All'automobile da corsa*. Il titanismo eroico vi si esprime nel dominio dello spazio e in una prospettiva avulsa dal contesto umano. La fusione della carne con l'elemento meccanico e i fremiti erotici vengono sublimati, nella chiusa, mediante l'ascesa che trasforma il bolide in velivolo. Se in d'Annunzio l'automobile è strumento di conquista predatoria, della donna non meno che della strada, in Marinetti si assiste allo sforzo di proiettarsi nella dimensione 'altra' della macchina, divinità nutrita di oli minerali, celebrata nelle sue componenti metalliche forgiate dall'industria dell'uomo, ma poi resesi quasi autosufficienti. Ringrazio Paolo Puppa per la segnalazione.

3 «Cominciò infatti a frequentare il campo d'aviazione di Centocelle, dove si intratteneva col famoso tenente Calderara per mettere a punto una nuova terminologia aviatoria che gli sarebbe servita per il romanzo che contava di scrivere durante l'estate a Marina di Pisa, il *Forse che sì forse che no*, al quale meditava di cambiare il titolo in *Delirio*» (Chiara 1981, 192).

(già ampiamente recepite dal pubblico quale emblema della modernità arrembante) alla mistica eroica del volo che avrebbe dovuto, almeno nelle intenzioni, trasformare l'accesa narrazione dei tormenti d'amore di un gruppetto di eletti nel «romanzo dell'ala».[4] La sezione iniziale del primo libro risente della lunga e incerta gestazione limitandosi a poche allusioni alla gara aviatoria di Brescia e alla rapidità «che si solleva». L'articolatissimo *introibo* del *Forse che sì forse che no* raccoglie invece il testimone della marinettiana esaltazione del progresso rappresentato dalle quattro ruote: per colmare il divario tra le diverse gradazioni del pericolo insite nelle escursioni in automobile rispetto all'azzardo del decollo, d'Annunzio ricorre alla sfida con cui la donna testa il coraggio dell'aspirante corteggiatore chiedendogli di mettere in palio la posta suprema, il rischio dello schianto. Il tono concitato di questa classica scena da innocuo sadismo in stile *Belle Époque* accompagna una rassegna di luoghi comuni: i veli che giocano con il viso della donna, la distorsione prospettica dei corpi sottoposti alla spinta della velocità,[5] l'identificazione del guidatore con la materia inanimata che lo fascia, la seduzione del binomio amore-morte. Simili quadri ispirati in maniera convenzionale alle «forme eroiche della civiltà moderna»[6] vengono facilmente traslati nel contesto dell'una o dell'altra opera dannunziana,[7] nell'indif-

4 Anche in questo caso, la rivalità con il futurismo si nutre della comune brama di anticipare il clamore sensazionalistico da cui sono avvolte le innovazioni tecnologiche, prima fra tutte l'aeroplano che ben si presta a traghettare nell'orizzonte dell'opinione pubblica borghese l'aura mitica che la letteratura modernista e il giornalismo hanno contribuito a conferire a questi portenti dell'ingegno umano. Come ricorda Antonio Lucio Giannone (2020, 225), se Marinetti competerà invano con la fama di prode aviatore dell'abruzzese, pure il contributo del fondatore del futurismo all'ingresso dell'aereo nel patrimonio di oggetti emblematici della modernità è ben più solido e continuo di quello del volubile d'Annunzio: basti ricordare Gazurmah, il figlio alato di Mafarka generato «senza il concorso di una donna», e il romanzo in versi *Le monoplane du pape* (1912). Sul tema, in prospettiva diacronica, si veda anche Bellio 2007, in particolare alle pagine 57-68.

5 La pittura cubista e futurista, con le sue inquadrature sghembe e i volumi espansi e asimmetrici, avrà molto da apprendere dall'ottica deformante della velocità rappresentata in pagine come queste: «Non sbigottita ma ebra ella mirava l'imagine di lui nel fanale mediano, ch'era come un teschio orecchiuto, costrutto di tre metalli: mirava nella spera convessa del rame il capo rimpicciolito, ingrossato il basso del corpo, la mano sinistra enorme sulla guida dello sterzo. Percotendo il sole nella spera, il fuoco divorava la faccia; e dell'imagine allora non appariva a lei se non il mostruoso torace decapitato e il pugno gigantesco nel guanto rossastro» (d'Annunzio 1989, 522).

6 Cf. l'intervista a *La Tribuna*, 4 giugno 1909: «Son rappresentate sostanzialmente nel romanzo, di contro alla fiammante passione amorosa, le forme eroiche della civiltà moderna. Una, la più eroica, l'aviazione, vi ha la sua parte, che non è parte ornamentale, ma costitutiva» (cit. in Castagnola 1997, XXI).

7 «Nel diario intimo del *Solus*, è narrato il viaggio in macchina dei due amanti verso Assisi, che offre già uno spunto interessante per quell'immagine di paura che caratterizza le prime pagine del *Forse*: 'Stretta a me, col viso nascosto sul mio petto, mentre il gran velo sventolava nella corsa, ella pareva tenuta da un profondo sgomento […].

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 173-192 | e-ISSN 2421-292X

ferenza assoluta alle peculiarità di genere letterario: il *Forse che sì*, definito da Niva Lorenzini «romanzo di romanzi» (d'Annunzio 1989, 1315) sfrutta, del resto, la potenzialità del genere principe della modernità di attingere alle altre forme inglobandole nella sua struttura non più vincolata alle leggi architettoniche ottocentesche. Il fondamento psicologico soggiacente alla visione della «rossa macchina precipitosa» è al contrario ancora intriso di umori decadenti e sulla bilancia che pesa le quote di novità e quelle regressive la crudeltà degli amanti, «acri d'odio carnale» nell'affusto del bolide non meno che sotto le coltri del letto, colloca un gravame che nessuna innografia Art Nouveau della *téchne* (nel duplice senso di arte e manifattura meccanica) potrà scuotere. Singoli spunti presaghi di una nuova umanità ibrida, sensibile alla voce delle macchine – «sentì pulsare nel suo proprio cuore la violenza del congegno esatto» (522) –, non riscattano l'impressione che il *décor* moderno venga sfruttato come un qualsiasi altro scenario poiché «siamo ancora in una dimensione di decadenza, non foss'altro che per il modo enfatico e ultimativo che i personaggi hanno di contrarre la vita in una sfida, in un palio mortale» (Biondi 2004, 26). L'esitazione di Paolo Tarsis, che evita un carro carico di legname infilandosi sul margine erboso di un canale, provoca lo scherno dell'esaltata compagna: «L'ultima posta! Avete ucciso una rondine e prestato un muggito di spavento a quattro buoi troppo placidi» (d'Annunzio 1989, 525); l'impresa automobilistica narrata nella cornice del manifesto del Futurismo vede altresì il mezzo iperbolico impantanato «colle ruote all'aria in un fossato» (Marinetti 2009, 39). Tuttavia, la guasconata dell'avanguardista e dei suoi sodali, esploratori su un terreno ostile, può ben trovare una giustificazione che non la faccia ricadere nel grottesco, mentre nel cedimento del superuomo possiamo cogliere solo l'ostensione frustrata di virtù eroiche. Tarsis pare ambire a un riconoscimento di valore, una fama sempre insidiata e precaria, non soltanto per le distrazioni indotte dal fascino tentatore della Inghirami, donna instabile nonché vettore nella narrazione di tutte le pulsioni debilitatrici: il sogno, la fantasia morbosa che finge trame torbide e quasi agogna la «parola vituperosa», l'attrattiva per il *gouffre* di cui contagia la sorella minore Vana.[8] L'astrazione su una china disumana, a volte raggiunta dagli

Un branco di pecore impediva il passaggio'» (Castagnola 1997, XX). Il travaso continuo di situazioni e brani da un testo all'altro dell'officina dannunziana è testimoniato, come ha scritto Srećko Jurišić, dalla prossimità del dramma *Più che l'amore* (1906) con il sostrato ideologico che ritroveremo nel più tardo romanzo: «A uno sguardo nemmeno tanto attento le due opere paiono formare un vero e proprio dittico in cui d'Annunzio, in maniera progressiva e attraverso generi differenti, sonda il rapporto tra l'uomo e il moderno» (Jurišić 2011, 27).

8 D'Annunzio convoglia nelle figure delle sue Dalile castratrici le teorie in voga sulla naturale ostilità dei sessi, si pensi alla fortissima carica misogina travestita da 'eroti-

esponenti delle avanguardie (dadaisti ed espressionisti, soprattutto), è un requisito per l'affermazione di una personalità superiore e quel distacco dalla vita e dai suoi ritmi emotivi sancisce l'autonomia e la solitudine del superuomo. Nelle proiezioni maschili dannunziane, come ha osservato Adriano Tilgher, l'ideale eroico è mancato, per un sovrappiù di interessenze terrene e commerci carnali:

> L'impulso eroico, pur rimanendo eroico, non riesce mai a prendere in lui la forma del *concetto*. In D'Annunzio c'è squilibrio tra il contenuto eroico, quindi ideale, del suo migliore impulso e la forma non ideale che esso assume ai suoi stessi occhi. Perciò egli sembra non esser mai tanto ferino come quando è eroico. Di qui la critica dei superficiali che tendono a vedere in lui un sensuale puro, ciò ch'egli non è. Il suo sensualismo è l'otre insufficiente e corrotto in cui egli versa il vino del suo idealismo. (Tilgher 1935, 3)

Risulta affatto parziale l'ottica con cui alcune letture critiche analizzano il romanzo secondo una concezione superomistica che decreterebbe, nell'opera del Pescarese non meno che sul più ampio scenario della modernità, la definitiva crisi dell'irresoluto eroe intellettuale, soppiantato dall'uomo d'azione; questi eserciterebbe la propria volontà di dominio attraverso il controllo dei nuovi portenti tecnologici, utilizzati allo scopo di affermare una primazia sulle masse sancita dall'azione intrepida e degna di plauso ammirato. Tali interpretazioni riduttive, che ignorano la componente del sortilegio e del tormento erotico – costitutiva della simbologia e dell'ethos del romanzo seppure riferibile a una visione di 'retroguardia' dell'ottocentesco romanzo di passioni – sembrano denegare anche l'affiliazione del libro alla tradizione della narrativa protonovecentesca: non basta infatti inalberare i vessilli del progresso tecnologico – presenti con ben altra *vis* anticipatrice in capolavori del Decadentismo come *L'Ève future* di Villiers de l'Isle-Adam – per scavallare d'un sol balzo le frontiere presidiate dai maestri della prosa 'di ricerca' modernista. Nell'ultimo romanzo dannunziano le vicende si divaricano e ricongiungono secondo una fitta rete di implicazioni nei capitoli, considerati quasi come pannelli separati. L'ossessione da cui la trama si lascia orientare

ca' dei tempi moderni che trapela nelle riflessioni di larghi strati dell'intellighenzia primonovecentesca: da Lou Andreas Salomè a Weininger, fino all'Heinrich Mann di *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*. «Come sempre l'eroe trova nella donna l'ostacolo alla sua missione 'ascendente': è il consueto motivo della ginofobia dannunziana, che si dispiega per tutta la sua opera, narrativa, teatrale e poetica, e che non meraviglia certo veder ricorrere puntualmente anche nell'ultimo romanzo. La nuova Nemica agisce naturalmente attraverso il sesso, che soggioga e tiene prigioniero l'uomo mediante la schiavitù del desiderio, lo svuota delle sue energie vitali e impedisce la sublimazione degli impulsi che è necessaria per le imprese aviatorie, come lo era per la creazione artistica» (Baldi 2008, 76).

e-ISSN 2421-292X

non è mai governata dal principio ordinatore di una coscienza – seppur nella disgregazione, frammentaria ed epifanica – del dato evenemenziale, come invece accade nella narrativa della crisi primonovecentesca. A riguardo, Renato Barilli ha sottolineato l'assetto fluido, composito del testo dannunziano, che pure non compie il passaggio successivo verso la dissoluzione della «barriera del naturalismo»:

> in un certo senso è opera di frontiera, posta a segnare il punto in cui l'intera produzione dannunziana cessa di appartenere allo statuto delle forme 'chiuse' e si avvia verso quello dell''aperto'; e tuttavia, per una contraddizione che del resto appartiene di frequente ai confini di una serie, quando questi restano interni ad essa, proprio per tali ragioni il *Forse che si forse che no* si manifesta come il romanzo più 'chiuso', definito, plastico, entro la narrativa dannunziana. (Barilli 2013, 194)

Alla stessa stregua, anche la condizione da 'eroe dimidiato'[9] del protagonista pare al contempo convalidare e rigettare lo statuto dell'io dominatore affacciato sul proscenio dei precedenti romanzi dei cicli 'floreali'. Nell'ultimo approdo di questa figura nella narrativa dannunziana, Paolo Tarsis teme persino la minaccia dell'adolescente Aldo, ultimo frutto della genia di delicate e sensitive creature d'eccezione educate secondo i valori del bello e della nobiltà. L'efebico adolescente, antitesi del brusco uomo d'azione, si trova a suo agio nelle sale del palazzo di Mantova, cui d'Annunzio conferisce un aspetto decrepito puntualmente riscattato dall'immaginazione e dalle reminiscenze degli splendori rinascimentali. Non sorprende, quindi, che al ragazzo sia affidato il ruolo di 'spalla' ideale per l'avvenente e disinvolta sorella nel gioco tremendamente serio dell'identificazione con Isabella d'Este.

Dall'inseguimento delle coppie nei corridoi in abbandono del palazzo, più che dall'incipit strettamente inteso, si dipartono le diramazioni dei temi conduttori, le tarsie intertestuali e le cadenze di un passato la cui fascinazione non è eludibile neppure nel frastuono «delle più moderne vicende». Il capitolo mantovano risponde pienamente alle caratteristiche di cui godono, secondo Edward Said, gli inizi delle narrazioni intese come esperienze totalizzanti:

9 «È proprio l'*habitat* di Tarsis il primo e più vistoso elemento di riduzione della sua dimensione superomistica a parametri 'borghesi' (aristocratici si nasce, borghesi si diventa): nessuna augusta dimora, nessuno scenario privilegiato né interno, né esterno – né giardini di statue o di usignoli, né palazzi gentilizi della Roma barocca o della Venezia dogale – intervengono nel suo caso ad 'eroicizzare' e nobilitare surrettiziamente, agli occhi del lettore, atti, oggetti e pratiche del suo vivere quotidiano» (Cantelmo 1999, 100).

e-ISSN 2421-292X

> we can regard a beginning as the point at which, in a given work, the writer departs from all other works; a beginning immediately establishes relationships with works already existing, relationships of either continuity or antagonism or some mixture of both. (Said 1975, 3)

Lo studioso palestinese prosegue enucleando una concezione dell'operare letterario e della co-implicazione di ciascun testo con gli altri appartenenti ai settori più vari della tradizione che ben si attaglia all'*habitus* dannunziano:

> we consider literature as an order of repetition, not of originality – but an eccentric order of repetition, not one of sameness – where the term *repetition* is used in order to avoid such dualities as 'the original versus the derivative', or 'the idea and its realization', or 'model/paradigm versus example'; and where *eccentric* is used in order to emphasize the possibilities for difference within repetition and to signify that while authors, works, periods, and influences are notions that pertain to writing in specific cases, they are really terms used to describe irregularities of varying degrees and qualities within writing as a whole. (12)

2 Specchi e labirinti

«Tutti i segni erano eloquenti, tutti i fantasmi cantavano» (d'Annunzio 1989, 538): all'interno della reggia, ricettacolo di 'reperti' da una storia di magnificenza e delitti, cadono le censure e le inibizioni dei protagonisti, il cui rimescolamento interiore proietta un ammasso di rimorsi, tentazioni, desideri repressi e gestualità cerimoniali sullo schermo dell'antica dimora dei Gonzaga. Le suppellettili stesse, nella loro mescolanza di fasto corrotto e di desolazione patetica, paiono rispecchiare gli ambulacri più remoti delle coscienze conflittuali dei due uomini e delle due donne imprigionati in quel 'set' che trae nuova linfa di inani aneliti amorosi dall'«irremeabile ruina» circostante. Le gale del lusso e del potere intensificano l'effetto del declino patito dalla civiltà delle corti e delle arti: «Aquile sublimi abbrancavano i festoni di frutti putrefatti e caduchi» (538). La descrizione meticolosa del degrado delle ali abbandonate del palazzo – tra giardini inselvatichiti, calcinacci, polvere, puntellamenti e strutture di sostegno – non ottempera solo al compiacimento dello scrittore cui è offerto uno scenario di prestigio, rappresenta piuttosto una fotografia fededegna dello stato di trascuratezza e oblio in cui versa l'edificio. Una singolare coincidenza accomuna i passaggi descrittivi del primo capitolo del *Forse che sì forse che no* alle osservazioni sulla residenza ducale che Violet Page *alias* Vernon Lee – celebre forestiera acclimatatasi in

Toscana[10] e ben nota al Vate tramite i comuni amici Enrico Nencioni e Angelo Conti – aveva consegnato al volume *Genius Loci* (1899). Il sospetto che l'opera della cultrice delle dimore storiche possa aver rappresentato una fonte per l'ultimo romanzo dannunziano è avvalorato dal dramma *Ariadne in Mantua. A Romance in Five Acts* licenziato dalla Lee nel 1903 e tradotto da Angelica Rasponi nel fascicolo 7 dell'aprile 1907 de *La Nuova Antologia*.[11] La gentildonna fiorentina Angelica Pasolini Rasponi, amica di Eleonora Duse e sua corrispondente negli anni del *Fuoco*, non era dunque estranea agli ambienti vicini a d'Annunzio. Si può ipotizzare che egli avesse notizia di questa traduzione, pubblicata su una prestigiosa rivista che gli era familiare e per giunta in un fascicolo che poteva aver attratto il suo interesse anche per il saggio di Alfredo Galletti su Swinburne (inoltre, il 1907 è proprio l'anno della prima visita del Vate a Mantova).[12] Arie antiche e lamenti di Arianna (già nel *Fuoco*), un suicidio per amore, lo scenario del palazzo ducale, l'enigma del labirinto… non mancano, come si vede, le analogie tra gli ingredienti del *dramma romanzesco in cinque atti* e il 'teatrale' romanzo dannunziano. Sulla *Nuova Antologia* il testo è privo della prefazione, datata Maiano giugno 1903, in cui la Lee non soltanto collega la scelta dell'ambientazione mantovana alle pagine di *Genius Loci*, ma esplicita la centralità nel dramma di quella tematica musicale che, insieme con la passione amorosa, sarà materia del *Forse che sì forse che no*:

> *I lettori del mio volumetto «Genius Loci» noteranno intanto che io sono stata colpevole di plagio anche verso me stessa. Per un paio d'anni dopo aver scritto quelle pagine, l'immagine del Palazzo di Mantova e dei laghi in cui si bagna ossessionarono la mia fantasia con quella peculiare insistenza del ricordo per metà svanito di un nome o di una data, che ci assicura che sappiamo (se solo potessimo ricordare!)* ciò che avvenne in un certo luogo. *Non indaghiamo ulteriormente. Ma scrutando un giorno nella mia mente, collocai un certo canto dell'inizio del diciasettesimo secolo – (non il «Lamento d'Arianna» di Monteverdi, ma un'aria, l'«Amarilli» di Caccini, stam-*

10 Gli studi italiani della Lee, validi quale espressione schietta di gusto e sensibilità più che per i «contributi sostanziali alla progressione dell'intelligenza critica degli argomenti da lei trattati» (Pupino 1967, 476), hanno avuto larga circolazione presso gli ambienti intellettuali della Penisola; la sua influenza di scrittrice del fantastico e di esteta *italianisante* è ancora da vagliare dopo le suggestive premesse all'indagine poste da Mario Praz.

11 Una versione in francese, realizzata da Alice Foulon de Vaulx con il supporto dell'autrice, vedrà la luce sulla rivista *Vers et prose* (juillet-août-septembre 1910, lo stesso anno del *Forse che sì, forse che no*).

12 Rita Severi, curatrice dell'ultima edizione italiana del dramma, allude nelle note al testo all'interesse del d'Annunzio del *Forse che sì forse che no* per il labirinto del Duca limitandosi tuttavia a questo accenno legato all'ambientazione comune.

e-ISSN 2421-292X

> *pata accanto all'altra nella raccolta di Parisotti) – in quel Palazzo di Mantova, e fu, in qualche modo, non facile da definire, quella la forma musicale di ciò che deve essere accaduto là. La musica, dopo aver preso forma con personaggi umani, divenne la storia che io ho esposto nel seguente piccolo dramma*. (Lee 2005, 59)

Il motivo del labirinto con il motto che intitola il libro dannunziano e la trasfigurazione di Isabella d'Este in Arianna doveva essere ben radicato nella ricettiva fantasia di Vernon Lee. Riporto di seguito il brano del saggio «I laghi di Mantova», scritto che si concentra per la gran parte sul palazzo ducale:

> Il palazzo era pervaso dal nauseante odore dei bachi da seta che pareva accordarsi, per consonanza, con il suo secolare sfacelo. Infatti di tutti i palazzi in rovina che ho visitato in Italia, questo di Mantova è nel peggiore stato che si possa immaginare. All'inizio è questa l'unica sensazione che si prova. Ma a poco a poco, mentre ci si aggira per miglia e miglia di solenne desolazione, si scopre che, a differenza di altri luoghi in simile stato, esso ti si imprime nella mente. Infatti queste stanze senza fine e questi studioli, alcuni, come quelli di Isabella d'Este (che contenevano le allegorie del Mantegna, del Perugino e del Costa, e il *Trionfo della castità* e così via, ora al Louvre), raffinati e pregevoli, o volgarmente modernizzati sotto Maria Teresa per qualche festa da ballo o per qualche ricevimento, o di fatto lasciati andare in rovina e deteriorare, riempiti di umide scartoffie, o di recente usati come magazzini per foraggio e come caserme. Tutto questo immenso labirinto, che trova il proprio simbolo nel bizzarro labirinto d'oro e azzurro su uno dei soffitti, è nell'insieme la cosa più bella e fantastica lasciata in eredità dall'Italia di Shakespeare. (Lee 2007, 169-70)

Meno versato della collega inglese residente a Firenze nell'arte dell'*essay* dedicato a palazzi e giardini italiani dal Rinascimento al diciottesimo secolo, Gabriele non perde occasione per sfruttare ai fini dell'atmosfera e di un estetismo deliquescente i nudi riferimenti del reportage: «E le stanze si moltiplicavano; e la bellezza s'avvicendava con la ruina, e la ruina era più bella della bellezza» (d'Annunzio 1989, 538). I meandri del palazzo offrono ricetto ai protagonisti enfatizzando le dinamiche – il gioco di distanze e sfioramenti – che si instaurano all'interno di questo quartetto di creature perverse, irretite dalle proprie simulazioni d'innocenza. I due vertici dell'erotica figura rappresentati dalla coppia adulta vibrano protesi ai «sogni inconfessabili» destati dalla «potenza chimerica della vita», mentre la vergine e l'adolescente «non avevano difesa contro lo strazio» (546) e restavano a contemplare ammaliati i segni della passione fatale, lacerandosi nel confuso presentimento di voluttà ignote sancite

dall'esclusività del possesso dell'oggetto d'amore (tanto più bramato se si rivela conteso o negato per un inviolabile interdetto culturale come l'incesto). Al contrario, la teoria enunciata da Isabella Inghirami – «non è vero che la perfezione dell'amore sia nella congiunzione di due; e questo gli uomini sanno ma non osano confessare. L'amore, come tutte le potenze divine, non si esalta veramente se non nella trinità» (809-10) – sembra offrire conferma alle strategie mimetiche di quel desiderio triangolare riscontrato da René Girard nei capolavori della narrativa ottocentesca di stampo romantico e neoromantico-simbolista. La proiezione dell'ardore erotico verso un oggetto che acquista valore in quanto già impegnato con il/la rivale affligge soprattutto i due giovani, manchevoli di esperienza e protesi a infrangere il diaframma narcisistico accostandosi ai loro modelli, simili e insieme diversi, familiari (in quanto addirittura congiunti) ed estranei a un tempo. Aldo è «l'adolescente oppresso dai suoi anni così pochi e così carichi d'ignota pena» (545), mentre a Vana è affidata la parte della «vergine oscura che aveva voluto essere macchiata dalla goccia del sangue voluttuoso» (545). Una delle regole che informano le strategie del desiderio 'riflesso' detta il criterio per cui «Le désir selon l'Autre est toujours le désir d'être un Autre» (Girard 1977, 76). Vana ambisce al 'rango' della sorella maggiore, domina ammaliatrice e seduttiva, e il suo timido approccio con Giulio Cambiaso può essere interpretato come un ripiego che nel pilota sventurato vede il sostituto dell'amico Paolo, irretito da Isabella e per questo meta privilegiata degli affetti della fanciulla. La «fidanzata dell'Ombra» – questo il nomignolo che soppianta l'innocente Morìccica – dovrà sopravvivere al richiamo ctonio delle balze di Volterra per consentire alla narrazione di procedere verso l'epilogo attraverso la successione di atti espiatori (il tradimento della complicità sororale, il suicidio della ragazza – di forte impatto scenico – il rapimento e la follia della Nemica) che propiziano la catarsi dell'eroe purificato a opera dell'elevazione e di una riconquistata, vigorosa, solitudine.

La finzione e la giostra dello scambio delle coppie favoriscono scherzi ottici come quello che proietta davanti a Isa e Paolo sagome coincidenti con le loro: l'io è l'altro nella distorsione delle luci del «parallelogrammo magico», lo specchio a tutta altezza che adorna una delle sale. L'errore si ripete invertito di segno in linea con la logica del romanzo delle ripetizioni dell'identico; dapprima, non senza sgomento, Isabella scambia per i fratelli che devono sopraggiungere il proprio riflesso accanto a Tarsis:

> Vedeva ella venirle incontro, pel silenzio d'una stanza occupata dall'ombra di un letto lugubre come un feretro, due creature silenziose e fisse come quelle che senza pianto dal fondo della loro stessa vita vanno incontro al destino lacrimabile.
> – Aldo, Vana, siete voi? Siete voi?

– No, Isabella. Siamo noi, nello specchio. Perché tremate così? (D'Annunzio 1989, 537)

La reazione atterrita della donna si spiega con il timore di non riconoscersi, segnale inequivoco della pazzia che la coglierà a fine romanzo: «fisa, non riconosceva il suo sguardo in quegli occhi che la guardavano quasi nudati, quasi privi di cigli, privi di battito, immensi, più misteriosi della tomba, misteriosi come la follia» (538). Poco dopo, la Inghirami si convince che le figure reali di Aldo e Vana siano ancora una volta nient'altro che il doppio riflesso dei due amanti appartatisi senza attendere l'arrivo della «tartaruga di palude», la poco competitiva vettura di Aldo. Un duplice scambio che non fa che acclarare l'intercambiabilità potenziale dei ruoli e la strenua resistenza psicologica ad abbandonarsi alle conseguenze di una impietosa e nevrotica *ars amandi*, per altro professata con zelo e franchezza d'accenti. Amata da Paolo e (forse inconsapevolmente) da Aldo, invidiata e ammirata da Vana, Isabella gode nel veder concentrate su di sé le attenzioni di tutti gli altri attori del dramma e, per meglio coltivare questa vanità, non fuga i sospetti di passione incestuosa né distoglie la sorella dalla tragica emulazione. D'Annunzio non lesina l'uso di tinte forti nel ritrarre il magnetismo della Inghirami, insuperbita per essere il fulcro delle altrui brame: «Non ignara del piacere e bisognosa di gioire soffrendo, smaniosa di sporgersi all'orlo delle tentazioni più ripide, con un cuore temente e temerario, soave e spietato, la donna aspirava intorno a sé l'ardore delle anime simile all'odore sulfureo dell'uragano» (545). L'arroventato clima da *feuilleton* necessita di una decantazione, di atmosfere più leggiadre, e così l'insistita burla di Aldo che si rivolge alla sorella come se fosse la padrona di casa, Isabella d'Este rediviva nel fulgore della carne, contribuisce da un lato a stemperare la tensione erotica dall'altro pare accrescere la lusinga dell'incantatrice contornandola di uno sfondo squisito propizio all'illusione. La reminiscenza atemporale concilia l'elegante platonismo dell'umanesimo, esalato dai cantari di Thibaut de Champagne e di Ben Jonson, con le seduzioni dell'eterno femminino: «E l'anima si ricordava; ché le forme scomparse rinascevano e si ricomponevano in lei musicalmente» (538).

3 «L'ultimo sorriso della finzione»

La descrizione della visita allo studiolo di Isabella d'Este attinge il diapason espressivo col ricorso alla filigrana sonora che crea quasi una sospensione – nel segno dell'impresa delle pause e dell'ideale della musica del silenzio – al resoconto crudele delle trafitture sentimentali dei personaggi (per restare a questa metafora, Isa sarà morsa alle labbra dall'amante e punta dall'ape). Esaurito l'argomento melico, il narrare si allieta di toni festevoli e fatui nella celebrazione del

e-ISSN 2421-292X

guardaroba delle due 'dame', la signora rinascimentale e l'amazzone delle quattro ruote Isabella Inghirami.

L'indugiare dell'eco musicale nei recessi più intimi del palazzo, le stanze della marchesa che fanno da cassa armonica al bombo melodioso dell'ape prigioniera e alle arie antiche del repertorio di Vana,[13] aveva contribuito all'incanto della resurrezione del passato offrendo agli irrequieti eroi moderni, sitibondi di sofferenze amorose, il suo abbraccio suadente. E davvero la perizia artigiana degli antichi maestri si prolunga nel gesto con cui lo scrittore reclude i suoi personaggi in un'atmosfera d'artificio, sottratta al cronotopo odierno e prossima ai meccanismi sofisticati di una catena di articolate *mises en abîme* (la stanza della musica che custodisce gli antichi strumenti ed è essa stessa congegno musicale, l'ape che simboleggia l'operare artistico, il silenzio da reliquiario):

> Entravano nella cassa dorata d'un clavicembalo? entravano in una teca votiva lavorata dal principe degli orafi per custodire gli avorii miracolosi dell'arpa di Santa Cecilia? Il bombo dell'ape era come la vibrazione della corda sotto la penna di corvo in una cadenza allungata; ma il silenzio era come il silenzio che vive dentro i reliquiarii. (D'Annunzio 1989, 548)

Lo stile sovraccarico del Pescarese coglie trofei inattesi sprofondandosi nell'atmosfera, satura di sentori patrizi, di un'epoca defunta i cui splendori continuano a stordire pur nello sfacelo incombente; la materia psichica – le trame del desiderio mimetico, gli intrichi pluridirezionali della gelosia, il conflitto generazionale che segna la distanza tra la coppia adulta e quella degli adolescenti – si condensa in una sostanza tangibile, che allude a un malessere derivante dai sensi attraverso l'insistere su equivalenti materici che colano e invischiano, ancor più gravidi di sottintesi in quanto riferiti all'immateriale, il silenzio «pingue come il miele come la cera come la gomma». Una dolcezza avvelenata, verrebbe da dire: la stessa che promana dalle evoluzioni dell'ape, «artefice studiosa», che finisce per pungere pro-

13 Paola Besutti ha affrontato con perspicacia la 'dominante musicale' di un libro in cui i riferimenti colti all'arte di Euterpe svolgono la funzione di raccordo tra aree tematiche contigue stabilendo le premesse per la sorte dei protagonisti: «Il ravvicinato incontro fra le imprese isabelliane, evocanti la musica delle sfere, e quelle parole, scritte dal 'maestro di cappella dell'Accademia della Morte di Ferrara', che sembravano materializzare la musica celeste, parvero verosimilmente un segno da cogliere e un indizio di predestinazione da instillare cripticamente nel destino di Vana. [...] La musica assume nella lunga sequenza un ruolo di catalizzatore lirico, che ritornerà in tutti gli snodi in cui il dramma si addensa e piano piano si svela. Tale procedimento letterario si annuncia proprio con la già citata impresa delle pause, con la sua doppia decrittazione, tecnica e metaforica. La musica del silenzio ('la canzone che non canterai'), inventata per l'impresa isabelliana, diviene metafora della vita e dell'amore che Vana, la vergine, non vivrà» (Besutti 2011, 86). Per una campionatura delle occorrenze musicali estesa all'intera opera dannunziana si veda Santoli 1997.

prio colei la cui fisicità, matura e flessibile, meglio si presta all'amore che fa soffrire,[14] alle pene sadomasochistiche e al lampo della follia.

L'estetismo, lungi dall'essere condannato come un relitto delle 'morte stagioni' dello scrittore bizantino, resta appannaggio delle sensibilità privilegiate (come l'ebbrezza dei cimenti aviatori) e ne sintetizza il codice di vita nella volubilità dei piaceri sterili e nel dominio di una cultura trabocchevole di eleganze appassite.[15] Le sequenze ambientate nel palazzo dei Gonzaga assecondano l'estro descrittivo-documentario, rinforzato qui da una vena antiquaria consona all'autore abruzzese, che a tratti fa brillare la pagina di una grana delicatissima, a tratti scade nell'enumerazione e nell'enfasi declamatoria, come nel caso della dissertazione di Aldo sugli abiti della signora di Mantova, il cui corredo è paragonato a quello della sorella, *arbitra elegantiarum* nella sua cerchia – una piccola corte borghese – di amiche altolocate. La tentazione di aprire gli stipi del vetusto mobilio nella speranza di ammirare qualche scampolo di quelle vesti pregiate provoca lo spezzarsi dell'incantesimo: polvere e ragnatele riconducono gli astanti alla realtà di fatiscenza e logorio che il tempo ha imposto a quella reggia spettrale. Il «soffio della malinconia» interrompe la trina di sogni a occhi aperti, di immedesimazioni al limite di pertinenza del racconto fantastico, di paragoni incredibili cui conferisce plausibilità l'ossessione dannunziana per il dettaglio, il 'frammento' statuario rinvenuto nel corpo vivo a maggior gloria delle perfezioni anatomiche che, da Baudelaire in poi, la poesia moderna ha relegato nella *pars pro toto*, avulsa dalla complessione delle membra e soggetta ad adorazione feticistica. Ancora oppressi dall'inesprimibile violenza della rivelazione estetica («La bellezza non ha pietà di noi? Non ci dà tregua?») i quattro si affacciano da un loggiato e, complici il molle paesaggio virgiliano e la sera incipiente, si compie quel miracolo di sottrazione della bellezza all'umano che i lettori

14 «L'amore che io amo è quello che non si stanca di ripetere: 'Fammi più male, fammi sempre più male'. Non eviterò mai nessuna pena, né a voi né a me» (d'Annunzio 1989, 529).

15 Nella sua fine e non apologetica trattazione dei connotati stilistici delle 'prose di romanzo' dannunziane, Gianni Turchetta ha censito i fenomeni di amplificazione e le modulazioni della scrittura e ne ha motivato la ridondanza facendo appello alla poetica dannunziana, centrata sulla valorizzazione dell'esperienza estetica: «La direzione di allontanamento dalla consuetudine linguistica percorre insomma sempre la strada maestra tracciata dalla *vetustas* e più in generale dall'*auctoritas*, rafforzate semmai dal bisogno narcisistico di mettere in opera quelle risorse che i retori classici classificavano nella *admirabilitas*. Tutto deve sempre collaborare a mostrare l'eccellenza dell'esperienza in corso, tutto deve congiurare ad imporre al lettore la certezza di stare compiendo un'*esperienza estetica*, e al massimo grado d'intensità. [...] Per certi versi si potrebbe persino dire che l'opera di d'Annunzio non è altro che questo: una sorta di gigantesca, disordinata e talvolta anche centonaria fenomenologia dell'esperienza estetica, costruita in forma di monumentale orazione continua, se non addirittura di autoapologia» (Turchetta 1993, 13).

del d'Annunzio poeta non tardano a ricollegare ai processi di mineralizzazione e mutazione vegetale che governano il sistema metaforico nelle similitudini tra le creature di carne e le spoglie plastiche in cui si raggela l'esuberanza del sangue:

> Meravigliose erano le due mani ignude su la ruggine della ringhiera, levigate nei nodelli, marmoree veramente, come abbandonate dalla vita sanguigna e trasfigurate da un'arte sublime. Ella era una creatura tutta palpitante e anelante di tristezza, di desiderio, di ricordanza, di timore, di promessa, con due mani di statua. (D'Annunzio 1989, 560)

Poche pagine innanzi, Aldo, giovine dio decaduto che pare uscito da uno dei più nostalgici racconti 'italiani' di Henry James (un'aura pagana circola nel libro dei miti icarii e dell'eros funesto), aveva osato avanzare il raffronto tra le mani dell'estense dipinte da Tiziano e quelle della sorella, identificata pure in un assai più salace nudo femminile; chini davanti all'«allegoria oscura» della dominatrice che calpesta un teschio umano, i due consanguinei si sfiorano e sussurrano sommessamente, quasi in un *a parte* teatrale che li esclude dallo sguardo atterrito di Paolo, la verità di quella somiglianza. Il senso di intimità proibita che lega in questo capitolo i due fratelli, dando poi alimento ai timori di Tarsis e alle vendette di Vana, trova una conferma proprio nel passo dedicato alle mani;[16] a creare turbamento non è il permanere di un aureo canone estetico che delinea la perfezione delle forme ma il perdurare di una realtà immanente,[17] la coincidenza di ciò che ha fatto innamorare per secoli e ciò che ancora innamora, con conseguenze spesso tragiche: le mani non vengono definite come simili, perché *sono le stesse*: «più belle ora: ti si sono smagrite e allungate», afferma il ragazzo in un delirio di accostamenti che mal celano un sottofondo erotico a lui stesso poco chiaro:

> Era ebro di passato ma provava un piacere quasi malsano nel mescolare le cose vive alle cose morte, nel confondere le due eleganze, nel frugare le due intimità. (D'Annunzio 1989, 557)

Il gioco delle rispondenze entro una temporalità circolare costituisce la ragione prima della riuscita del blocco d'apertura del *Forse che sì*,

16 La perfezione delle mani femminili è un motivo ben presente nell'opera dannunziana, si pensi a *La Gioconda*, che fin dalla dedica («Per Eleonora Duse | dalle belle mani») ostenta questa ossessione.

17 «Se la prospettiva di eroicizzazione non può partire da un presente degradato, ma da un passato 'alto', ecco dunque il senso della visita iniziale alla reggia di Mantova: i volti di questi personaggi riaffiorano da un 'passato assoluto', sciolto cioè da ogni vincolo di gradualità temporale col presente» (Costa 2012, 141).

sospeso tra i fremiti arrembanti dell'incipit e l'arresto del corso delle ore al declinare del «più lungo giorno» trascorso nella magione labirintica dei Gonzaga. A dispetto del tanto decantato dinamismo proprio di un set modernista di hangar, officine, bolidi da corsa, il romanzo ruota lentamente su se stesso prestando di volta in volta le sue innumerevoli facce. I personaggi sono statici (quando è d'obbligo l'azione, come nel caso del 'sequestro' della Inghirami, il piglio rocambolesco sfocia nel *feuilleton*) mentre è lo stile a snodarsi per accumulo, in una turgida ridda di accorgimenti e variazioni, di calligrafici esercizi e cadute nel triviale. Uno dei primi e più accorti recensori, Domenico Oliva, aveva sottolineato in termini netti questo limite del d'Annunzio romanziere: «non potendo l'arte sua darci l'impressione di movimento, ce ne dà l'illusione con questa vertigine, talvolta paurosa, di figure» (Oliva 1910, 3).

Il cambio scena – dall'«afa del passato» degli interni all'orizzonte panoramico, dall'equivoco amoroso alla decantazione delle passioni – è gestito dall'autore abruzzese con un trapasso di concisa eleganza, evocando in quell'«ultimo sorriso della finzione» che stinge sulle labbra dell'infervorato Aldo le chimere dell'arte e lo scherno delle identità cangianti. Non sarà di poco rilievo che l'esito tragico delle vicende narrate sia determinato dalla facoltà epifanica e insieme dalla fallacia della parola, quando essa 'finge' o indovina relazioni altrimenti condannate a restare sospese sull'esigua lama di rasoio di un dubbio non tanto atroce da non essere immaginato ma troppo ambiguamente rispondente alle fantasie per essere detto: *forse che sì forse che no*… La trappola della passione è indubbiamente alla base dell'antinomia che prospetta ora il volto ferale e trasgressivo dell'eros, ora la provvisoria gratificazione dei sensi nell'unione 'legittima' degli amanti. Come nella tradizione della letteratura cavalleresca, l'eroe distolto dall'amore è condannato all'errore e all'errare; inoltre, i labirinti che indirizzano il cammino dei personaggi e adombrano le volute della scrittura sono giustamente l'emblema del libro fin dal titolo, la cui fascinazione reggerà dalla fase di ideazione, dopo il sopralluogo a Mantova del 1907, fino alla stampa.[18]

A conclusione del pannello iniziale del dittico che struttura il primo libro del romanzo, i quattro protagonisti escono dunque all'aperto dopo aver compiuto l'esplorazione delle aule ducali; le tensio-

18 «E forse il titolo del romanzo, *Forse che sì forse che no*, allude proprio, tra le altre cose, alle ambagi del labirinto e all'incertezza continua che avvolge il destino dell'eroe, al dubbio se riuscirà a uscirne o vi resterà per sempre intrappolato. […] Ma tutto l'immenso palazzo, con il suo intrico di sale e giardini pensili, in cui Isabella, Paolo, Aldo e Vana si aggirano come anime dannate e smarrite, avvolte nel groviglio delle loro passioni, è in realtà un labirinto, come denuncia l'aggettivo 'irremeabile' associato alla 'ruina', che rimanda alla formula virgiliana 'irremeabilis error' riferita al labirinto cretese (*Eneide*, V, v. 591)» (Baldi 2008, 80).

ni e le gelosie si sciolgono al cospetto del terso cielo di Vergilio che promette ancora la possibilità di trascendere lo sviamento e il peccato: «una sovrana purità si perpetuava come in un mondo immune dall'ombra; e la luce era sonora fino al culmine del cristallo empireo» (d'Annunzio 1989, 560). Le risonanze attivate dal nucleo di accordi iniziali pervadono l'intero libro stabilendo parallelismi e attivando nessi occulti tra le costellazioni simboliche fatte interagire secondo la successione e l'accavallarsi dei *Leitmotive* (cf. Raimondi 1989). Libero dai legami degradanti con il femminile, Tarsis può recuperare la sua dimensione eroica, in chiave italica e mediterranea stante il continuo ricorrere delle reminiscenze di Enea, Turno e dei miti fondativi latini. D'Annunzio, dopo aver gareggiato con Dante nel capitolo infero di Volterra, si crea un lignaggio che lo vede proseguire l'arte vaticinante e mediterranea dei classici: «E guardò il Tirreno d'Ulisse e d'Enea, ch'era chiaro e dolce come in un giorno alcionio» (d'Annunzio 1989, 865). La riconversione finale dell'eroe 'borghese' alla sua missione non deve trarre in inganno: si tratta di una via di fuga, antitetica a quelle esperite da Vana con il suicidio (uno spargimento di sangue che appaga la sua ossessione virginale) e da Isabella nella follia, presagita nella frenesia e nell'instabilità emotiva che ne caratterizzavano i moti di tenerezza o d'isterica sensualità.

L'impresa solitaria che si conclude con quella vittoria che la morte aveva negato al suo doppio Giulio Cambiaso ha un prezzo: il trasvolatore, infatti, giunge sulle coste sarde 'ustionato' dalla vampa dei pedali quasi come un novello Icaro. Come il figlio di Dedalo, Paolo si ustiona per non recedere dalla propria sfida al limite, ma la sua piaga non è il marchio igneo della condanna dei fati, piuttosto la garanzia dell'irrevocabilità della scelta superomistica; la ferita al piede sembra ledere quella parte della sostanza 'multanime' dell'uomo che lo teneva avvinto alla terra: i talloni evocati con la formula biunivoca *Alis non tarsis* da Léon Dorne, l'ornitologo votato ai misteri del volo incontrato in Egitto.

L'epica moderna, succedanea delle peregrinazioni degli ulissidi mediterranei, si riscatta dai toni stentorei delle pagine iniziali, ancora impegnate a celebrare il bolide «che striscia», per elevarsi sulle ali di un velivolo che «è il simbolo di una infrazione eroica all'immanenza dei giorni, diciamo pure di una trascendenza, che nella laica e superomistica visione dannunziana si identifica con la ricerca di uno spazio non occupato dal gregge terreno» (Biondi 2004, 28). A differenza dell'automobile, presto fagocitata dall'immaginario di massa, l'aeroplano – specialmente i modelli pionieristici – conserva le caratteristiche di un manufatto artistico, frutto di scienza, perizia artigiana e di un non meno decisivo investimento di energie simboliche: l'affusto di legno, tela e metallo è infatti «opera delicata e misteriosa come il lavoro dei liutai, fatta di pazienza di passione di coraggio, e di eterno sogno e di antica favola» (d'Annunzio 1989, 526). In co-

e-ISSN 2421-292X

erenza con la sua poetica, per lo scrittore l'uomo si eterna tramite la mediazione dell'arte, in questo caso coadiuvata dalle innovazioni della tecnica, non ancora abbassata al livello della riproducibilità in serie e della mercificazione. Se il congedo dal fasto della tradizione dell'umanesimo si protraeva languidamente nella scansione *au ralenti* del «più lungo giorno», l'ascesa e la battaglia contro i propri fantasmi non possono che essere incorniciate da un'alba primigenia: «Le prime stelle e le ultime sono propizie a quest'arte» (561), si leggeva nel capitolo incipitario a proposito delle prove aereonautiche in preparazione dell'agone bresciano. Archiviata la parabola delle passioni mortali e della torpida lussuria, la traversata del Tirreno verso la Sardegna assume per Paolo Tarsis il significato di un rito lustrale che rinfranca dalle pene ed esalta la tempra eroica. Con un atto di affermazione della volontà, il «costruttore di ali incatenato alla terra» (545) finalmente si libra al di sopra del 'volgo' sublimando nell'ascesi celeste le lordure[19] della «mischia nuda» e le ambagi della guerra psicologica con la donna «incantatrice», Nemica e sovrana. I raggi del sole nascente avvolgono di un pulviscolo d'oro e di gloria la carlinga:

> Un repentino fulgore percosse tutta la faccia del mare, come la bacchetta del musico percote la pelle del timpano con un sol colpo fiero. Egli si volse, e la sua gota fu d'oro. Le ali risplendettero con tutte le nervature palesi; i metalli scintillarono; una via abbagliante segnò le acque. Era il Sole.
>
> L'estasi letèa cessò. Le mani del timoniere si rinnervarono e riappresero l'arte. (866)

Come si vede, l'empito dell'ascensione trova un referente musicale, ma di timbro ben più selvaggio e nietzschiano delle canzoni decrittate sulle intavolature rinascimentali. Nel suo classico saggio sulla psicanalisi dell'aria, un estimatore di d'Annunzio come Gaston Bachelard ha dedicato alle fantasie di elevazione del filosofo di *Zarathustra* osservazioni pregnanti che sarà facile dirottare verso l'opera dell'autore italiano:

> Non si tratta di un avvio a un dolce volo, ma di un getto dell'essere. Di fronte al sol levante, la prima sensazione di un nietzschiano è *la sensazione intima di volere*, la sensazione di decidere e, nel

19 In una lettera di replica a stretto giro a Giuseppe Saverio Gargano, autore di una recensione non entusiastica al *Forse che sì forse che no* (*Il Marzocco*, 23 gennaio 1910), d'Annunzio si difende dalle rimostranze sulle lordure presenti nel libro rilanciando la propria visione amorale dell'eros: «Tu credi che la corruzione ch'io rappresento è fuor della vita. Ma tutte le donne si riconoscono in Isabella Inghirami. E tutto è lordura intorno a noi» (Marina di Pisa, 23 gennaio 1910).

Archivio d'Annunzio 8, 2021, 173-192 | e-ISSN 2421-292X

> muoversi, di proiettarsi in una vita nuova, lontana dai *rimorsi* della decisione, perché qualsiasi decisione è una lotta contro oscuri rimpianti, contro dei rimorsi più o meno rimossi. (Bachelard 1997, 163)

Paolo Tarsis ha ritrovato, fuori dal cerchio affatturato delle braccia muliebri, la volontà di eccellere, di staccarsi dal consorzio umano prono alla necessità; ma la sua volontà non è se non in apparenza espressione di forza e autonomia, giacché egli esaudisce il monito di Isabella Inghirami che, messolo in guardia da quell'amore che deliba il dolore come un potente afrodisiaco, gli aveva soffiato all'orecchio: «Fuggite, giacché avete le ali, giacché studiate il vento» (d'Annunzio 1989, 529).

Bibliografia

Bachelard, G. (1997). «Nietzsche e lo psichismo ascensionale». *Psicanalisi dell'aria*. Como: Red, 133-71.
Baldi, G. (2008). «D'Annunzio e il nuovo eroe della modernità: il *Forse che sì forse che no*». *La Modernità Letteraria*, 18, 73-86.
Barilli, R. (2013). *D'Annunzio in prosa*. Milano: Mursia.
Bellio, A. (2007). *Voli da sogno nella letteratura italiana del Novecento*. Milano: I.S.U. Università Cattolica.
Besutti, P. (2011). «*Forse che sì forse che no* in musica: frottole e reminiscenze». Signorini 2012, 67-92.
Biondi, M. (2004). «D'Annunzio alato. Poetica aviatoria del 'corsaro celeste'». *Scrittori e identità italiana*. Firenze: Pagliai – Polistampa, 17-49.
Blei, F. (1980). *Il bestiario della letteratura*. A cura di L. Rega. Milano: Il Saggiatore.
Cantelmo, M. (1999). *Il cerchio e la figura. Miti e scenari nei romanzi di Gabriele d'Annunzio*. Lecce: Manni.
Castagnola, R. (1997). «Immagini in corsa nel *Forse che sì forse che no*». *Rassegna Dannunziana*, 15, 31, marzo-aprile, XVII-XXVI.
Chiara, P. (1981). *Vita di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori.
Costa, S. (2012). *D'Annunzio*. Roma: Salerno.
D'Annunzio, G. (1989). *Prose di romanzi*, vol. 2. A cura di N. Lorenzini. Milano: Mondadori.
Davico Bonino, G. (2009). *Manifesti futuristi*. Milano: Rizzoli.
Giannone, A.L. (2020). «La macchina volante nella poesia futurista degli anni Trenta». *Ricognizioni novecentesche. Studi di letteratura italiana contemporanea*. Avellino: Sinestesie, 223-34.
Girard, R. (1977). *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset.
Jurišić, S (2011). «L'ultimo romanzo dannunziano e i generi della modernità». Signorini 2012, 25-39.
Lee, V. [Violet Page] (2005), *Arianna a Mantova*. A cura di R. Severi. Verona: Cierre.
Lee, V. [Violet Page] (2007). «I laghi di Mantova». *Genius Loci*. Traduzione di S. Neri. Palermo: Sellerio.

e-ISSN 2421-292X

Nozzoli, A. (2000). «D'Annunzio a Firenze immagini e ricordi». *Voci di un secolo. Da d'Annunzio a Cristina Campo*. Roma: Bulzoni, 35-67.
Oliva, D. (1910). «Forse che sì forse che no». *Il Giornale d'Italia*, 5 febbraio.
Oliva, G. (2017). *D'Annunzio. Tra le più moderne vicende*. Milano: Mondadori.
Placci, C. (2005). *In automobile*. A cura di C. Moreni. Lanciano: Rocco Carabba.
Pupino, A.R. (1967). «Vernon Lee e la letteratura italiana». *Lettere italiane*, 19, 4, ottobre-dicembre, 459-76.
Raimondi, E. (1989). «La forma romanzo». Lorenzini, N. (a cura di), *Prose di romanzi*, vol. 2. Milano: Mondadori, I-LII.
Said, E. (1975). *Beginnings. Intention and method*. New York: Basic Books.
Santoli, C. (1997). *Gabriele D'Annunzio. La musica e i musicisti*. Roma: Bulzoni.
Signorini R. (a cura di) (2012). *"Forse che sì forse che no": Gabriele D'Annunzio a Mantova = Atti del convegno di Studi nel primo centenario della pubblicazione del romanzo* (Mantova, 24 aprile 2010). Firenze: Olschki.
Tessari, R. (1973). *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*. Milano: Mursia.
Tilgher, A. (1935). «Sull'ultimo libro di D'Annunzio». *Il Popolo di Roma*, 14.
Tortoreto, A. (1909). *Attraverso gli Abruzzi in automobile. Ricordo della gita fatta da deputati e giornalisti nel luglio 1909*. Roma: Tipografia Editrice «Roma».
Turchetta, G. (1993). *La coazione al sublime. Retorica, simbolica e semantica dei romanzi dannunziani*. Firenze: La Nuova Italia.

e-ISSN 2421-292X

e-ISSN 2421-292X

Archivio d'Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

Il frammento tra dissoluzione e rinascita: d'Annunzio nel *Notturno*

Giorgio Patrizi
Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract Through a path of analysis on the *Notturno* and its creation process, d'Annunzio's artistic ability is highlighted in the management of fundamental details relating to the very structure of the text. This essay offers a reading that can refer to the practice of the fragment, which characterises the early twentieth century, in a dialectical tension between the pole of lyric prose – which manages the fragment as a privileged material of a refined stylistic preciousness – and the pole of worship of the word as an announcement of truth, the esoteric and the sapiential.

Keywords Notturno. D'Annunzio. Fragment. Word. Lyric prose.

Edizioni
Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-03-09
Accepted 2021-07-05
Published 2021-10-21

Open access

Citation Patrizi, G. (2021). "Il frammento tra dissoluzione e rinascita: d'Annunzio nel *Notturno*". *Archivio d'Annunzio*, 8, 193-204.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/010

Una chiave di approccio al *Notturno* può essere una riflessione relativa a un'immagine che accompagna, secondo l'uso, la prima edizione pubblicata da Treves, nel 1921: immagine emblematica, carica di suggestioni. Appare, a commento del testo, in quella stampa, una incisione di Adolfo De Carolis, protagonista dell'arte ornamentale nel passaggio dei due secoli, grande illustratore della cultura preraffaellita, tra giapponismo e liberty.[1] Due ciclopici fabbri intenti a forgiare una lama sono accompagnati dal motto *Dant vulnera formam*, «le ferite creano la forma». Appartiene alla più tipica iconografia preraffaellita, e specificamente nell'articolazione dannunziana, il culto antiaccademico del corpo come matrice di universi estetici che adeguano la propria peculiarità identitaria alla matrice, materica ma anche spirituale, del *vulnus*, del corpo ferito (o dell'anima ferita).

Oppure, accentuandone una legittima interpretazione, tipicamente novecentesca, è la forma della parola – la parola del cantare e del narrare – che scaturisce, nella propria originale fisionomia, dal corpo malato, infranto, ridotto a frammento. Una lettura che può rimandare, appunto, a quella pratica del frammento, che caratterizza il primo Novecento, in una tensione dialettica tra il polo della prosa d'arte – che gestisce il frammento come materia privilegiata del ricercato preziosismo stilistico – e il polo del culto della parola come annunciazione di verità, esoterica e sapienziale (un'altra modalità, topica nel passaggio dei secoli, di gestire il *sermo brevis*). Nell'intervista a Ugo Ojetti, a cui si farà qui riferimento come importante fonte per le esternazioni teoriche, emerge

> là dove si individuava nelle sensazioni esasperate e acutissime della malattia [...] una delle possibili matrici di un moderno Meraviglioso [...] L'affezione del corpo malato diventa per D'Annunzio il presupposto di una Artistik vertiginosamente sospesa sul nulla e il silenzio della materia. (Zanetti 2005, 3024).

> Tanto forte è l'interesse di D'Annunzio per le immagini a corredo dell'opera da indurlo a partecipare a De Carolis anche le sue riflessioni travagliate circa la struttura del testo, (3051)

cioè guardando a

> una letteratura non dell'analisi psicologica ma dell'esperienza interiore, che identifica nella parola il luogo in cui si costruisce la coscienza. (3048)

1 Su Adolfo de Carolis (1874-1928) e la cultura tra preraffaelliti, giapponismo e liberty, si veda Hauser 1963, 175-80; Gombrich 1983. Per la lunga collaborazione tra l'artista e d'Annunzio, fonte importante è il carteggio raccolto in Raimondo 2018.

e-ISSN 2421-292X

Un incidente è alla base della situazione da cui nasce il *Notturno*. È il 16 gennaio 1916: una squadriglia di idrovolanti da Grado deve compiere una missione su Trieste. D'Annunzio è sull'apparecchio guidato dal tenente Luigi Bologna. A Caorle devono ammarare per un guasto ma il pilota sbaglia la manovra e l'idrovolante urta con violenza la superficie dell'acqua, ricevendone una forte spinta verso l'alto. D'Annunzio viene sbalzato dall'impatto e urta violentemente il capo contro la mitragliatrice di bordo, rimanendo gravemente ferito all'occhio destro, la cui funzione perderà completamente, ma il trauma riguarda tutto il sistema visivo e costringe lo scrittore a una lunga degenza terapeutica, con una benda che ripara entrambi gli occhi e la prescrizione di una immobilità quasi assoluta per evitare ulteriori peggioramenti delle ferite.

Costretto a restare fermo, con gli occhi coperti e una diagnosi incerta sulla possibilità di riacquistare la vista, per d'Annunzio inizia un periodo di difficile coabitazione da un lato con il proprio corpo ferito e dall'altro con il desiderio di essere ancora attivo nella guerra che gli si svolge attorno, con alterne vicende e che egli è costretto a seguire nella sua immobilità tormentata.

> Fin dall'inizio… la scrittura era stata vissuta come mezzo per esternare l'intensità patetica di ricordi spesso acri e come strumento di difesa dal pericolo della follia. (Ledda 1995, XLVI)[2]

L'incipit è noto, nella sua teatrale programmaticità:

> Ho gli occhi bendati. Sto supino sul letto, col torso immobile, col capo riverso, un poco più basso dei piedi. Sollevo leggermente le ginocchia per dare inclinazione alla tavoletta che v'è posata. (d'Annunzio 2005, 161)

Il *Notturno* nasce da qui e da qui prende la veste enfatizzata nell'immagine di De Carolis: la ferita come forma. È la cronaca non solo di un lento processo di recupero della propria integrità fisica da parte del 'poeta-soldato', ma anche di una svolta nel proprio itinerario di scrittore, nella sperimentazione di generi e di modalità discorsive e narrative: una svolta che apre una prospettiva di meditata originalità, a ridosso di un ampio universo di sperimentazioni e riflessioni sui modi del raccontare e sul loro linguaggio, tra le avanguardie stori-

2 Per una riflessione sulle incisioni di De Carolis che costituiscono il paratesto dell'opera si veda Zanetti 2005, 3062-3. Sull'intera vicenda, biografica e intellettuale, si legga almeno Tiboni 1986, in particolare i saggi di C. Riccardi, «L'elaborazione del "Notturno". Il delirio lirico organizzato»; G. Luti, «D'Annunzio notturno e l'avanguardia storica»; S. Costa, «D'Annunzio notturno e la prosa d'arte»; F. Spera, «Le forme del racconto notturno».

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 193-204 | e-ISSN 2421-292X

che – la rottura della sintassi narrativa nel marinettiano *Zang Tumb Tumb* (1914) – e il rifiuto delle lingue dell'uso e della tradizione, già esemplificato – a inizio secolo (1902) dalla *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal. In una lettera ad Albertini, il direttore del *Corriere della sera*, suo principale interlocutore nelle riflessioni sugli scritti di guerra, d'Annunzio esprime la necessità impellente di uscire dalle forme canoniche della tradizione:

> Non ho voglia di cantare. Ho nel mio cuore un canto turbinoso, che non può essere espresso. Penso che, se versassi un poco di sangue, subito l'impedimento sarebbe superato. (Zanetti 2005, 3013)

La matrice del *Notturno* – a partire dall'immagine di De Carolis – è quella di una scrittura che registra il corpo di chi scrive, del soggetto che verga lettere su una superficie: un rispecchiamento diretto del corpo nella parola.

È la percezione del mondo attraverso alcuni sensi enfatizzati e l'immaginazione compensatrice che si imbeve di fantasie, di memorie, di sogni. D'Annunzio lavora per una prosa che sia radicalmente diversa da quella dei romanzi che aveva fino allora composto a immagine della propria idea di letteratura: che era una letteratura come storia di anime e di oggetti che quelle anime testimoniano, con una lingua tesa a ribadire la propria attitudine fondativa. Una geografia del mondo esperito in una quotidianità alla costante ricerca del sublime, nella creazione estetica come nell'esistenza. Ma ora la prospettiva cambia; cambia la lingua e il mondo da raccontare; e anche il modo di costruire questo racconto, l'universo dei sentimenti e delle passioni che ora sono oggetti del testo. Domina ancora il culto della guerra – matrice del corpo ferito – come universo privilegiato di esistenze temprate dal coraggio e dall'amicizia.

Eppure il corpo 'notturno' ha ben altro respiro, diverso: se a volte si nutre dello slancio eroico di scritture e retoriche di altre stagioni, va ricercando però soprattutto una dimensione peculiare che esibisca l'intimità inconsueta della malattia, anche se questa finisce poi per essere, ancora una volta, ricondotta a testimonianza di vita eccezionale, dunque nei binari noti e sperimentati della biografia del Vate.

Il *Notturno*, come è noto, è costruito su tre parti; le tre 'Offerte' che scandiscono il testo sono i capitoli di un rito eucaristico, con una precisa suggestione cristologica, non nuova nelle pagine dannunziane (cf. d'Annunzio 2021).

La Prima Offerta è tutta costruita intorno alle sensazioni, alle emozioni e ai ricordi che si presentano allo scrittore convalescente e privato dell'occhio destro. Al centro di questa parte iniziale del testo c'è un tema complesso: la scrittura come strumento che si aggiunge ai sensi, per integrare quello perso della vista. Ne deriva una sempre maggiore consapevolezza che questo strumento si pone come una

vista più profonda, quella che consente di scrutare al di là del buio, attingendo a una realtà psichica, quella del vissuto e della memoria.

> M'era vietato il discorrere e in ispecie il discorrere scolpito; né m'era possibile vincere l'antica ripugnanza alla dettatura e il pudore segreto dell'arte che non vuole intermediari o testimoni fra la materia e colui che la tratta… Allora mi venne nella memoria la maniera delle Sibille che scrivevano la sentenza breve su foglie disperse al vento del fato. (D'Annunzio 1995, 162)

Questo scrivere nella condizione di oscurità diviene necessità vitale, nel senso più proprio: esigenza di una vita altrimenti bloccata e inespressa, finché non la soccorre l'atto dello scrivere: «Chi ha rappresentato i ciechi come veggenti volti verso il futuro? come rivelatori dell'avvenire?» (d'Annunzio 1995, 162).

Scrive d'Annunzio:

> Quando il silenzio fu fatto in me e intorno a me, quando ebbi abbandonata la mia carne e ritrovato il mio spirito, dalla prima ansia confusa risorse il bisogno di esprimere, di significare. E quasi subito mi misi a cercare un modo ingegnoso di eludere il rigore della cura e d'ingannare il medico severo senza trasgredire i suoi comandamenti. (162)

Allo sguardo rivolto alla propria sfera interiore si intreccia lo sguardo rivolto al passato, al ricordo di commilitoni scomparsi. Il resoconto della morte del commilitone Giuseppe Miraglia, una pagina costruita con un andamento narrativo più compatto della sezione, diviene via via momento del ricordo: una memoria, che trascende ogni prospettiva esterna, oggettiva, quotidiana per assumere i tratti vertiginosi di una scrittura di sé.

Anche nella Seconda Offerta è la morte a fornire un motivo conduttore di una solennità ossessiva, con cui si rende omaggio ai caduti nelle operazioni di guerra, in volo, in mare, nelle trincee. Domina l'occhio veggente, quello con cui d'Annunzio può immaginare di scrutare il corpo immobile di un compagno caduto, Alfredo Barbieri: «La faccia smorta di Alfredo Barbieri è su la proda del letto, come sul bordo della carlinga» (213).

Nel mezzo di questa Seconda Offerta, a fare da ulteriore spartiacque, sta la rievocazione della musica di Aleksander Skrjabin. Il musicista russo, teosofo ed esoterista, esercitava un fascino estremo su d'Annunzio (vedi Sorge 1986) peraltro con un singolare parallelismo, nelle rispettive biografie. Grande pianista, Skrjabin aveva danneggiato l'articolazione della propria mano destra in una ossessiva sperimentazione delle sonate per pianoforte di Beethoven e si era trovato così a dover comporre brani musicali adattati alla propria menomazione.

e-ISSN 2421-292X

> Il musicista moscovita diventa l'interprete musicale di una mistica nietzschiana erotica ed eroica… La passione dannunziana per Skrjabin divampa nel tempo della guerra e nell'esperienza diretta della musica. (Zanetti 2005, 3145-6)

Essa si accende soprattutto per l'opera pianistica, di cui d'Annunzio richiede ripetutamente, in questi mesi, pagine e testimonianze a Giorgio Levi, amico musicista che gli fu tramite per la conoscenza del mondo dell'avanguardia musicale russa.

> Nell'insonnio – scrive d'Annunzio – il preludio di Alessandro Scriàbine mi passa e ripassa su la fronte che mi sembra leggera e trasparente come una visiera di vetro in un elmo di ferro. (D'Annunzio 1995, 272)

Come scrive Pietro Gibellini,

> nella fase più matura D'Annunzio affinerà gli aspetti ritmici della sua scrittura, dando pieno valore musicale alle pause che segmentano sempre più la sua ultima prosa, condotta sino al limite del sussurro e del silenzio. (Gibellini 1995, XXVI)

Ora la prosa si interrompe per far spazio a una poesia dall'acceso simbolismo liberty: «Eravamo là cinquanta fanciulli | cinquanta eredi del folle volo» (d'Annunzio 1995, 274). Fantasia di giovani a cui sono tagliate le ali e di un volo liberatorio come quello d'Icaro, che inscena l'aspirazione al sublime:

> E tutti i nostri occhi eran pieni di cielo | resupini su le penne tarpate. E la stirpe era invitta nel volo» (276). In una successiva poesia, il protagonista è lo stesso Skrjabin, ora interprete emblematico di una tensione verso l'assoluto: «Egli danza, danza, | con una ebbrezza disperata | chiarore di se stesso | finché non senta | sotto l'urto sempre più crudo | il cuore premuto nella terra. (282)

Nella Terza Offerta – che ancora una volta prende le mosse da una 'contemplazione della morte' – l'occhio interiore dell''orbo' ancora rivede e rivive il mito della guerra, i luoghi che ne sono stati il palcoscenico, i suoni e le immagini di una storia che ha avuto la capacità di accomunare la propria esperienza a quella di altri. E, ancora, nel celebrare la morte di un compagno d'armi, d'Annunzio ne 'vede' il cadavere, nella bara: Luigi Bresciani «come Giuseppe Miraglia, come me, ha l'occhio destro ferito» (328). La scrittura, inseguendo come sempre le associazioni involontarie di realtà e memoria, di vita e di sogno, diviene anch'essa ossessiva, fitta di ripetizioni, di ritorni e richiami; anche i giri della frase seguono uno schema di paratassi,

e-ISSN 2421-292X

che ora è la cifra stilistica dominante. Ogni ossessione, ogni immaginazione, ogni visione dovrebbe però cessare con la guarigione, simbolicamente attesa per la Pasqua. Ma c’è il rischio che con il ritorno all’uso del senso della vista, si possa perdere la risorsa della vista interiore e, di conseguenza, del peculiare modo di vedere del sapiente. Rimane, a compensare questa perdita, la permanenza del danno, definitivo e irreparabile, di un occhio, quasi a difendere la capacità del ‘veggente’ di accedere ancora a possibili visioni.

Ma proviamo a ripercorrere da vicino la costruzione della pagina ‘notturna’. L’incipit, come si è già visto, scandisce i dettagli del corpo ferito, che si attesta in tal modo come il centro della narrazione:

> Scrivo sopra una stretta lista di carta che contiene una riga. Ho tra le dita un lapis scorrevole. Il pollice e il medio della mano destra, poggiati sugli orli della lista, la fanno scorrere via via che la parola è scritta. (161).

La descrizione si snoda parallela all’emergere di allucinazioni, che via via s’intrecciano alle sensazioni fisiche. Emergono fantasmi: un mondo di figure emblematiche dell’universo fantastico del ferito. Emerge l’immagine – carica di sottintesi simbolici: arte, pazzia, realtà/immaginazione, delirio – dello scultore folle, il napoletano Vincenzo Gemito. A esso poi farà da ossessivo *pendant* – come si è detto – il pianoforte di Skrjabin. Qui Gemito assume la fisionomia di un Re Lear napoletano, artista protagonista di una sfida estrema della mente: «Lo vedo, in una stanza angusta come una cella, agitarsi tra porta e finestra» (d’Annunzio 1995, 165). I ricordi del passato vanno a ricomporre il quadro di un’esistenza tormentata:

> Nel mio occhio piagato si rifucina tutta la materia della mia vita, tutta la somma della mia conoscenza. Esso è abitato da un fuoco evocatore, continuamente in travaglio. (170)

Le parole scelte dallo scrittore per queste visioni non possono essere che quelle di un vocabolario di straniante ricercatezza, dove la precisione tecnica diviene diversità e mistero – come d’altronde la poesia di Pascoli aveva insegnato. D’Annunzio:

> Scrivo come chi caluma l’ancora, e la gomena scorre sempre più rapida, e il mare sembra senza fondo, e la marra non giunge mai a mordere né la gomena a tesarsi. (170)

L’immagine della barca che non riesce a fermarsi all’ancora, perché questa sembra non riuscire a toccare il fondo, risulta un preziosismo di suggestioni tra il materiale e il simbolico.

e-ISSN 2421-292X

L'impervia costruzione di un *ductus* evocativo/narrativo del *Notturno* si coniuga con la presa di posizione contro il proprio essere ai margini della guerra. D'Annunzio aveva scritto ad Albertini, il direttore del *Corriere della sera*, il 6 agosto del 1915:

> Forse canterò, ma non canterò se non avrò ricevuto sul serio il battesimo del fuoco. Il vigore e il tono della mia musa dipendono dall'efficacia delle batterie di Opicina.

E ancora, il 14 settembre, sempre ad Albertini: «Non ho voglia di cantare. Ho nel mio cuore un canto turbinoso, che non può essere espresso» (Zanetti 2005, 3013). La ricerca di parole nuove per esprimere le tensioni del mondo in guerra non può che avvenire nella prosa, lasciandosi alle spalle ogni possibilità di canto. Ma con precauzione, perché la ricerca di una parola di guerra diversa da quella consueta, istituzionale, della propaganda di regime, si scontra con il rischio di una censura occhiuta che guarda con sospetto a questo «esteta in uniforme» (come lo definiva la polizia segreta fascista), facile alla posa narcisistica.

> Il disegno del *Notturno* si definisce entro un puzzle di coincidenze, di fatalità: lo scrittore forse scorge immediatamente nell'infermità la *chance* per uscire dai ruoli del soldato o dell'oratore di guerra per rientrare, senza disdoro, nel ruolo agognato di 'artista puro'. (3042)

È come artista puro che d'Annunzio vive la sua condizione, relegato nella posizione precauzionale di restare disteso, pressoché immobile, nello stretto letto di malato: una posizione che non può non essere riferita a una condizione di cadavere e dunque con una collocazione, fisica e mentale, che allude a un passaggio dalla vita alla morte. Ma, d'altronde, ancora queste pagine anticipano – nella tradizione letteraria dell'immagine – i versi di Ungaretti soldato, che si bagna nell'Isonzo, come in una «urna d'acqua»: «Stamani mi sono disteso | in un'urna d'acqua | e come una reliquia | ho riposato» (Ungaretti 1969, 43).

La condizione di ferito, orbo, immobile diviene la base per un nuovo genere di testo, per una scrittura rinnovata ed enfatizzata nella propria peculiarità. Una scrittura che si articola nella costante auscultazione del proprio corpo e dei processi, fisiologici e mentali, che presiedono agli assestamenti, alla lenta guarigione. D'Annunzio d'altra parte aveva frequentato, fin dagli anni romani, ambienti di medicina innovativa e sperimentale, e aveva scritto: «Sul nostro intelletto pende di continuo la minaccia spaventevole o d'una improvvisa lesione o d'una progressiva degenerazione degli organi» (d'Annunzio 1988, 1026; Zanetti 2005, 3023-4)

e-ISSN 2421-292X

Dall'ascolto di sé e del proprio corpo – quasi un universo chiuso narcisisticamente su un processo di riscrittura dell'io – deriva questo paradossale diarismo. A proposito del già citato testo di Hofmannsthal, Magris scrive che vi si rappresenta il «deliquio della parola e naufragio dell'io», esito, per il protagonista di una «sfibrante e ininterrotta epifania che lo assale da tutte le parti», rispetto alla quale l'esito dell'inadeguatezza della parola può essere solo il silenzio (Magris 1974, 220; 223). Siamo nella medesima temperie intellettuale del d'Annunzio notturno e della sua sperimentazione nel linguaggio.

> Il *Notturno* […] costituisce un poema in prosa dallo stile paratattico e spezzato, sorprendentemente vicino alle sperimentazioni dei giovani scrittori vociani. (Ledda 1995, LIV)

Tra il 1917 e il 1918, il *Notturno* continua a vivere intrecciandosi con le vicende belliche a cui d'Annunzio cerca in vari modi di partecipare: ma va maturando in lui sempre più la convinzione dell'importanza della cronaca di una sorta di resurrezione. Una resurrezione però che guarda verso la guerra, più che verso la vita quotidiana. E infatti scrive il 16 novembre del 1918: «essere oggi un superstite è per me la più grave disgrazia che potesse accadere al mio corpo e al mio spirito» (Zanetti 2005, 3044). Qualche mese prima, a De Carolis, aveva scritto: «la mia vita ormai non è se non una morte differita» (3044). In questo singolare avvicinamento alla morte, la riduzione del campo vitale provoca un'accensione – in una prospettiva opposta al panismo che caratterizzava d'Annunzio nei romanzi delle passate stagioni – della memoria e dell'immaginazione, con la ripetizione formulaica della stessa frase nel giro di poche pagine:

> Volti, volti, volti, tutte le passioni di tutti i volti, scorrono attraverso il mio occhio piagato, innumerabilmente, come la sabbia calda a traverso il pugno. (d'Annunzio 1995, 220 e 223)

E dopo qualche pagina, fissando il ricordo nel recupero del vitalismo dell'universo della infanzia, scriverà:

> Tutto rivedo. E mi balza il cuore a quell'accenno della parlatura d'Abruzzi… Tutto rivedo. Un carro dipinto va lungo la riva tirato da un paio di bovi bianchi. (225)

E ancora:

> Voi mi bendate la fronte, mi fasciate le palpebre, mi lasciate nell'oscurità. E io vedo, vedo, sempre vedo. E di giorno e di notte sempre vedo». (239)

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 193-204 | e-ISSN 2421-292X

> Il tempo narrativo, qui più che altrove, non è legato all'aver vissuto o al rivivere, ma al 'vivere nel vivere'. (Ledda 1995, LII)

La nuova, profonda vista del veggente: un *topos* della grande letteratura europea di quello scorcio di secolo. Lo possiamo ricordare, esemplarmente, nel Rilke dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* (apparsi nel 1910): «Imparo a vedere. Non so perché tutto penetra in me più profondo e non rimane là dove prima sempre finiva. Ho in me recessi che ignoravo» (Rilke 1992, 11).

La scrittura dei cartigli, la costruzione lenta e paziente di un testo che prenda vita dalla scansione delle frasi, delle parole, recupera, ripristina la voce di un io tra il dissolvimento e la ricostruzione, tra la rinuncia al senso totalizzante e l'innovativa pratica, umile – seppur esibita –, 'francescana', di una letteratura fatta di smontaggio e di rimontaggio del senso, del significato. C'è, come ribadito da tanta critica, una strategia enfatizzante la postura da 'scriba egizio' dell'autore dei cartigli: questi, in realtà – figure di una modalità di scrittura ricercatamente visionaria e singolare, rivoluzionaria rispetto alla compattezza tradizionale del romanzo – sono di diversa natura: reali scritture 'dall'ombra', calchi, appunti di scrittura tradizionali. Ma vanno letti, al di là della loro reale origine, come testimonianza di quella «ricerca […] di una letteratura dell'io, fuori del velo della narrazione in terza persona» (Zanetti 2005, 3042) che acquista perentorietà, come rappresentato nell'immagine di De Carolis, perché ricondotta alla materia pesante del corpo, nel processo complesso della caduta e della resurrezione.

Bibliografia

D'Annunzio, G. (1988). *Prose di romanzi*, vol. 1. A cura di A. Andreoli e N. Lorenzini. Milano: Mondadori. I Meridiani.
D'Annunzio, G. (1995). *Notturno*. Milano: Garzanti.
D'Annunzio, G. (2005). *Prose di ricerca*, vol. 2. A cura di A.M. Andreoli e G. Zanetti. Milano: Mondadori. I Meridiani.
D'Annunzio, G. (2021). *Studi su Gesù*. *Appunti, taccuini, parabole*. A cura di A.P. Cappello. Silvi: Ianieri Editore.
Gibellini, P. (1995). «Introduzione». D'Annunzio 1995, VIII-XIX.
Gombrich, E. (1983). *La storia dell'arte raccontata*. Torino: Einaudi.
Hauser, A. (1963). *Storia sociale dell'arte*. Torino: Einaudi.
Ledda, E. (1995). «Prefazione». D'Annunzio 1995, XLV-LXIII.
Magris, C. (1974). «Prefazione». Hofmannsthal, A. von, *Lettera di Lord Chandos*. Milano: Rizzoli, 9-14.
Raimondo, V. (2018). *Gabriele D'Annunzio e Alfredo de Carolis, "L'Infinito della melodia", Carteggio 1901-1927*. Milano: Silvana Editoriale.
Rilke, R.M. (1992). *I quaderni di Malte Laurids Brigge*. Trad. it di L. Traverso. Milano: Adelphi.

e-ISSN 2421-292X

Tiboni, E. (a cura di) (1986). *D'Annunzio notturno = Atti del VIII Convegno di Studi dannunziani* (Pescara 8-10 ottobre 1986). Pescara: Centro nazionale di Studi dannunziani.
Ungaretti, G. (1969). «I fiumi». Ungaretti, G., *L'Allegria*, in *Vita d'un uomo*. Milano: Mondadori.
Zanetti, G. (2005). «Note e notizie sui testi. *Notturno*». D'Annunzio, G., *Prose di ricerca*, vol. 2. Milano: Mondadori, 3011-204.

e-ISSN 2421-292X

e-ISSN 2421-292X

Archivio d'Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

Formule e itinerari del 'debut-et-la fin' nella *Contemplazione della morte*

Angela Fabris
Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Austria

Abstract The essay proposes a selective reading of the beginnings and the endings of the four prose texts of *Contemplazione della morte* (1912), in their connections, according to the different typologies and functions. Attention is given to the two dedicatees, Pascoli and Bermond, together with natural landscapes and atmospheric notations, as well as to the importance given to silence and to the vitalistic image of the "cagna", which in the finale imposes itself on that of the drowned man.

Keywords Incipit. Contemplazione della morte. Bremond. Pascoli. Silence. Memory.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-03-27
Accepted 2021-06-28
Published 2021-10-21

Open access

Citation Fabris, A. (2021). "Formule e itinerari del 'debut-et-la fin' nella *Contemplazione della morte*". *Archivio d'Annunzio*, 8, 205-216.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/011

Il sottile volumetto che reca il titolo suggestivo di *Contemplazione della morte* si propone quale esercizio spirituale e variazione dell'arte del necrologio da parte di d'Annunzio;[1] in esso, dopo aver abbandonato «gli *alter ego* narrativi, da Sperelli a Tarsis» (d'Annunzio 2005, 2: 3694; 3679), il Pescarese ordina in termini di struttura un primo testo che funge da messaggio introduttivo a cui seguono quattro prose allineate in questo modo: nella prima si stempera il ricordo dell'ultima visita al Pascoli a Bologna nella casa dell'Osservanza; nella seconda si sposta sul filo dei ricordi in Francia; la terza e la quarta sono incentrate sul «gran lutto cristiano» e sui ripetuti «parallelismi con la morte di Cristo» rispetto a quella di Adolphe Bermond, l'anziano proprietario di uno châlet preso in affitto da d'Annunzio ad Arcachon durante il suo esilio francese. Si tratta di una figura dai tratti cristologici – alla luce della dedica della *Contemplazione* a lui e al Pascoli – che viene introdotta nella seconda sezione in questi termini:

> Si chiamava Adolphe Bermond, nato su la Garonna, nella città vinosa ch'ebbe per sindaco il gran savio Michel de Montaigne reduce da Roma e per consigliere quel candido e invitto Etienne de la Boëtie imitatore del Petrarca e traduttore dell'Ariosto. Aveva quasi ottant'anni; e, quando lo conobbi la prima volta, mi parve d'averlo già veduto tra le diecimila creature scolpite o dipinte nella cattedrale di Chartres. Aveva nel volto la tenuità la spiritualità e non so qual trasparenza luminosa, che lo assimigliavano alle imagini delle vetriere e delle porte sante. (D'Annunzio 2005, 2: 2135)

I quattro testi, in termini di cronistoria, vengono pubblicati sul *Corriere della Sera* il 19 e il 28 aprile e il 5 e il 12 maggio del 1912 con un andamento settimanale; poi, a brevissima distanza, escono in un libretto edito da Treves con l'aggiunta di una sezione introduttiva dedicata a Mario Pelosini, «fine dicitore» che «d'Annunzio ebbe occasione di incontrare durante i suoi soggiorni pisani, a Bocca d'Arno» (Bertazzoli 1998, 427). Nella finzione del volumetto i quattro capitoli recano le date del VII, XI, XV e XVII aprile MCMXII, nell'intento di far credere che essi siano stati redatti sull'onda di un unico e rapido slancio inventivo, nell'arco di soli dieci giorni.

L'itinerario che d'Annunzio compie tra i differenti luoghi bolognesi e che precede l'ultimo incontro con Pascoli, costellato da allusioni a luoghi e a opere d'arte e da frammenti intertestuali, si caratterizza per una serie di incipit di natura variegata, all'esordio di ogni paragrafo. Giulio Ferroni, intervenendo in termini generali sull'incipit, ragiona sulla

1 Vedi, quale sorta di testamento spirituale, l'analisi dell'incipit de *Il libro segreto* in d'Annunzio 2010, 59 e in Giannantonio 2011.

e-ISSN 2421-292X

> questione dell'inizio, dei modi in cui le opere stesse concepiscono e realizzano il loro inserimento nel mondo, si aprono un varco entro l'orizzonte temporale e spaziale, entro il flusso indeterminato delle presenze materiali, degli atti di comunicazione, dei silenzi e dei rumori naturali e sociali. Ogni opera letteraria prende avvio da una decisione di rompere il silenzio, di intervenire nel contesto comunicativo e ambientale. (Ferroni 2010, 30)

Non a caso il silenzio, assieme agli echi atmosferici e naturali e ai riflessi paesaggistici, è una delle presenze essenziali del «libello» (d'Annunzio 2005, 2: 2113). Su questo si ritornerà.

Tali suggestioni sono presenti già nel messaggio introduttivo che – nonostante la sua diversità e semplicità stilistica rispetto alle quattro prose – si caratterizza per un approccio simile, ossia tenta di ancorarsi per certi versi ad alcuni paesaggi marini uniti dalle suggestioni memoriali: «dalla Landa oceanica dove tante volte a sera il mio ricordo e il mio desiderio cercarono una simiglianza del paese di sabbia e di ragia disteso lungo il mar pisano» (2113).

Più avanti, nel medesimo messaggio, si richiama alla «luce dell'ora in cui per la prima volta, sconosciuto e atteso, varcaste la soglia della casa ch'io m'ebbi un tempo alla foce dell'Arno tra i ginepri arsicci e le baglie marine» (2113). Segue l'allusione «al prato sublime che sta tra il Camposanto e il Battistero o alla funebre spiaggia tra il Serchio e l'Arno», a cui si affianca la percezione di una sorta di comunione intima: «posso senza discordanza pensare a voi prediletto tra i pochissimi che sanno amarmi come solo voglio essere amato» (2114).

Dalla natura tendenzialmente carica di suggestioni di tale prosa, contraddistinta da «echi letterari ed esperienze dirette» (3680), deriva – quale naturale conseguenza – la presenza insistita di una serie di formule d'avvio e di soglie variamente attraversate: il testo infatti, nel suo essere strutturato in quattro sezioni principali e in una miriade di microsezioni, accoglie una varietà di incipit. Non solo; sulla scia delle osservazioni di Lotman si deve sottolineare come, in esso, l'inizio e la fine siano strettamente intrecciati in una sorta di costruzione speculare, con rimandi da un punto all'altro o, in alcuni casi, con la disillusione di un mancato ricongiungimento oppure il delinearsi di una conclusione aperta. Si potrebbe dunque asserire che, per quanto sia difficile rompere il silenzio e prendere la parola (Del Lungo 1997, 7), lo è altrettanto concludere, inserire il punto finale in un tessuto memoriale di tale natura, denso di echi e divagazioni (Lotman, Uspenskij 1975).

La nostra attenzione selettiva si focalizzerà, in questo senso, su alcuni luoghi testuali, ossia l'inizio e la fine quali soglie che attestano la presenza e l'inserzione del medesimo tracciato memoriale nella dimensione del finito o a volte – nelle clausole conclusive – in uno spazio di incerta definizione. L'esordio di regola non si realizza in

e-ISSN 2421-292X

termini generali nel vuoto assoluto, ma si apre a echi e presenze diverse, precedenti o contemporanee. In questo senso, come afferma Ferroni, «cominciare» è per lo più un nuovo inizio, un ricominciare (2010, 31); un discorso certamente coerente nel caso di queste quattro prose e delle microsezioni che le caratterizzano. Già nel messaggio iniziale, che funge da dedica e introduzione, e che è intitolato a Mario Pelosini di Pisa (d'Annunzio 2005, 2: 3700-1), si assiste a un susseguirsi di incipit. Per esempio:

> Mio giovine amico, per quella foglia di lauro che mi coglieste su la fresca tomba di Barga pensando al mio lontano dolore, io vi mando questo libello […].
> Ben so come profondamente nel vostro petto fedele voi custodiate la luce dell'ora in cui per la prima volta […].
> Di lontano, non ebbi da voi se non sobrie testimonianze d'un amore sempre più forte e d'una fede sempre più tenace […].
> Ecco che riprendo in queste pagine una contemplazione già iniziata nella solitudine di quel Gombo ove vidi in una sera di luglio approdare il corpo naufrago del Poeta che s'elesse Antigone […].
> Ma, di qua d'Arno, nella selva spessa che va sino al Calambrone, in un meriggio dello stesso luglio, portai il pensiero della fine su i miei piedi nudi come una fiera porta la sua fame o la sua vigilanza […].
> Un'allegoria è nascosta in ogni figura del mondo; e giova, secondo la sentenza di san Gregorio, «lo intendimento delle allegorie ridurre ad esercizio di moralitade». Sotto il più alto fervore, sotto la più profonda conturbazione del mio spirito la mia ferinità persiste, o giovine amico. […].
> *Ma qual è il Redentore che voi aspettate, che aspettano i vostri eguali?* (D'Annunzio 2005, 2: 2013-16)

Nel caso di quest'ultimo paragrafo contraddistinto – unicamente – da un quesito diretto, lo stesso modulo si ripresenta nella clausola conclusiva del blocco seguente, qualche riga più sotto: «E chi sale contro a me, dall'altro declivio del secolo, in silenzio? Colui che io ho annunziato?» (2116).

È evidente, in questa serie di esempi, come i singoli incipit di questa prosa d'avvio, composta a posteriori per l'uscita in volume, si caratterizzino per la tendenza ad accogliere e ad assumere direzioni distinte, a mutare l'orizzonte di riferimento, il tenore delle considerazioni – con una certa soglia di attenzione riservata agli echi atmosferici – in una tensione che vede un crescente protagonismo da parte di colui che narra:

> E vengono verso me fantasmi che non si generano dai miei sogni.

> E che può mai essere per me il rinascere, se «io nacqui ogni mattina»? Ora la cosa non è più tra me e l'alba.

E ancora:

> *E non vorrò mai esser prigioniero, neppure della gloria.*
> *E non vorrò mai riconoscere i miei limiti.*
> *E non vacillerò mai dinanzi alla necessità del mio spirito e alla cicuta.*
> E non farò mai sosta alle incrociate delle mie vie.
> E serberò fresca la vena inestinguibile del mio riso pur nella peggiore tristezza.
> E dico che l'elemento del mio dio è il futuro.
> *E dico che ciò ch'io non sono, domani altri sarà per mia virtù.* (2: 2117-18)

Non soltanto; vi inserisce l'eco di un processo ancora indefinito:

> *O giovine amico, ciascuno di questi pensieri non è se non il tema d'un inno e non può esser condotto a compimento se non dal ritmo eroico.* (2: 2118)

In questo caso, il fluire di pensieri che non possono essere condotti o giungere a una naturale conclusione è quanto mai aderente all'andamento dei singoli paragrafi, tessuti su «anafore» e «polisindeti a catena di eco vistosamente evangelica» (Martignoni 1989, 370). Non solo; nell'inserto d'avvio si assiste al rilievo concesso al silenzio, uno dei nuclei tematici essenziali:

> /* *Il silenzio era un inno senza voce.* */
> Tale potrebbe essere allora il mio silenzio. Ma quegli che sale contro a me, dall'altro declivio, quando m'incontrerà e gitterà il suo grido?
> *O mio giovine amico.* (D'Annunzio 2005, 2: 2118)

Nel loro affiancarsi sulla pagina, gli incipit che si susseguono, di paragrafo in paragrafo, assolvono funzioni distinte: un richiamo al dedicatario, un appello al suo sentire, il rapportarsi del medesimo d'Annunzio al Pelosini, una serie di percezioni inserite in un suggestivo spazio naturale (una selva), un ulteriore avvicinarsi al «giovane amico» e ancora un quesito esplicito che si ripresenta – con tratti parzialmente affini – al termine del medesimo paragrafo. A ciò si affiancano nuove sensazioni dell'io narrante e un appello – significativo alla luce del suo ricomparire nelle singole prose – al silenzio. Infine si ha il suggello conclusivo:

e-ISSN 2421-292X

Ora bisogna che anche noi ci separiamo e poi ci ritroviamo, mio giovine amico.
Addio.
Gabriele d'Annunzio
Dalle Lande, nel maggio 1912. (2: 2120)

Il tessuto incipitario assume tratti ben più acuti e complessi nella prosa d'avvio che, sotto l'annotazione diaristica del «VII aprile MCMXII» quale sola indicazione paratestuale, si apre in questi termini: «Anche una volta il mondo par diminuito di valore». Segue una frase esplicativa: «Quando un grande poeta volge la fronte verso l'Eternità, la mano pia che gli chiude gli occhi sembra suggellare sotto le esangui palpebre la più luminosa parte della bellezza terrena». A questo punto si assiste all'ingresso della prima persona in una presa di parola personale che caratterizza con ritmo assiduo l'intero volumetto: «Penso» (2: 2121).[2] In effetti, nonostante questa prima sezione sia intessuta di echi intertestuali del medesimo Pascoli (*Ida e Maria* e *Canzoni d'aprile*, e ancora la Prefazione ai *Primi poemetti* e diversi passaggi tratti da *Hymnus in Romam* o ancora i *Poemi conviviali*, nello specifico l'*Ultimo viaggio*) a prevalere è un tessuto memoriale affidato alle percezioni dell'autore. È la prima persona singolare a filtrare il ricordo selettivo («d'or quindici anni»), il presente («Oggi riodo», «vedo») assieme all'incertezza relativa alla memoria («non so perché»). E ancora «ieri» seguito da «e più tardi» (2: 2121-2). Successivamente si stempera il ricordo suggestivo di una notte «tranquilla ma non serena, con istelle forse infauste, prese in avvolgimenti di veli e di crini. L'acqua dell'insenatura non aveva quasi respiro, ma di là dalle dune e dalle selve l'Oceano senza sonno faceva il suo rombo» (2: 2123). In questo modo la tessitura contemplativa viene ad accogliere echi atmosferici e frammenti paesaggistici filtrati dalla sensibile ricettività della voce che rievoca e narra.

Di seguito d'Annunzio ricorda come l'amicizia col Pascoli soffrisse di «una strana timidezza» (2: 2123), un'annotazione che si chiarisce nella sezione seguente in cui viene descritto il primo incontro. Il segmento inizia con un quesito diretto: «Ma come c'incontrammo la prima volta? A Roma, per insidia» (2: 2124). In questo caso, come nel precedente, il sintetico esordio intende alimentare la naturale curiosità di chi legge alla luce dell'assenza di dettagli informativi che il lettore non può soddisfare autonomamente. L'inserto si caratterizza per uno sviluppo narrativo volto a descrivere a frammenti l'incontro. Di seguito, nella logica di una narrazione circolare, passa a descrivere l'ultimo incontro, «nella sua casa bolognese dell'Osservanza» (2:

2 In merito all'immagine e alla percezione del Pascoli da parte di d'Annunzio vedi Maksimović Janjić 2012, 325-7.

2126). La tessitura memoriale inizia a prendere corpo – come spesso avviene in questo «Quatriduo» (2: 2115) – tramite una suggestione personale: «Tutto il giorno m'ero lasciato condurre dalla mia malinconia nei luoghi ove ella più potesse gravarmi» (2: 2127). Sulla stessa lunghezza d'onda si situa anche il successivo incipit: «E m'ero poi smarrito nel sacro laberinto di San Stefano, nella Basilica delle sette chiese. Misteri e immagini per ogni dove, e il colore del fumo e il colore del grumo» (2: 2127).

Il paragrafo seguente inizia con un quesito, una tecnica d'avvio a cui d'Annunzio ricorre con frequenza in queste pagine: «Perché oggi, della città ove per fato si spengono i nostri grandi poeti, non vedo se non quella piazza mortuaria e quel laberinto cristiano?» (2: 2127-8). Il luogo evocato si caratterizza – nella chiusa del paragrafo – per il suo essere colmo di «freddo alito e di sublime silenzio» (2: 2128), con il richiamo a uno degli elementi che caratterizzano, quasi come un filamento isotopico, l'insieme di queste pagine. Il silenzio viene evocato nella positiva accezione di un richiamo aggettivale al «sublime» – quale valore di tutto ciò che deriva per sottrazione dal suono e, in seconda battuta, anche in relazione a una sorta di stadio mistico (Marinoni 2016, 39-49). Nel suo riapparire in diversi spazi testuali della *Contemplazione*, si osserva il suo rapportarsi a una sorta di indeterminatezza, a un qualcosa di non misurabile, una forma di sottrazione del tempo e dell'agire umano e al tempo stesso del suo opporsi alla logica del finito (Traversetti 2004, 85-90).

Il silenzio allude, peraltro, anche alla sacralità di un atto, per esempio le diverse forme di congedo in occasione della morte del Pascoli e del Bermond e l'avvio di una serie di considerazioni formulate tra sé, senza che si assista alla profanazione di questa atmosfera di raccoglimento e di immersione nel paesaggio naturale e atmosferico tramite la parola esplicitamente espressa; lo si può cogliere anche in occasione del primo incontro a Roma tra Pascoli e d'Annunzio: «O bel mattino in sul principio della state, quando Roma ha gli occhi chiari di Minerva che nutre a sua somiglianza i pensieri degli uomini!» (2: 2125).

Anche il paragrafo successivo si apre con un quesito: «Chi potrà dire quando e dove sien nate le figure che a un tratto sorgono dalla parte opaca e spessa di noi e ci appariscono turbandoci?». Ad esso seguono due brevi periodi esplicativi: «Gli eventi più ricchi accadono in noi assai prima che l'anima se n'accorga. E quando noi cominciamo ad aprire gli occhi sul visibile, già eravamo da tempo aderenti all'invisibile» (2: 2128), a illuminare due territori distinti, antitetici.

A poca distanza riaffiora il ricordo della salita all'Osservanza: «Ero così pieno di pensieri che non ritrovo nella memoria l'aspetto delle cose, perché le guardai con occhio disattento» (2: 2129). Segue il filo di un ritratto interiore del Pascoli e l'accenno a un dialogo in cui la tessitura del ricordo si estende fino ai primi contatti a Roma.

Di seguito d'Annunzio ritorna alle latitudini bolognesi e si immerge nella stanza della scrittura pascoliana, in quel «sentore di sapienza» che pare «impregnare ogni oggetto, e le mura e il soffitto e il pavimento, come se la qualità stessa di quel cervello maschio si fosse appresa al luogo del lavoro» (2: 2130).

Il paragrafo seguente riassume con lucidità e tratto limpido la descrizione precedente della stanza «tranquilla e ordinata» del Pascoli: «In nessun laboratorio d'uomo di lettere m'era avvenuto di sentire la maestria quasi come un potere senza limiti» (2: 2130); secondo una considerazione volta ad accrescere e ad approfondire la capacità esplorativa di queste pagine, caratterizzate da un susseguirsi di inizi e di parziali clausole conclusive.

Si assiste anche alla ripresa di alcuni passaggi di quella conversazione in cui il Pascoli, presenza suggestiva che non viene nominata esplicitamente, gli si siede accanto per discorrere di «qualche recente opera» (2: 2130). Segue la raffigurazione di un ulteriore spazio, la «cameretta» destinata alle visite di d'Annunzio che anticipa uno dei fili conduttori di queste quattro prose, il silenzio (2: 2131). Nello scorgere il Pascoli di spalle infatti il narratore annota: «Si creò nell'aria uno di quegli attimi di silenzio che serrano il capo di un uomo come in un masso di ghiaccio diafano. E guardai la persona del mio amico con occhi divenuti straordinariamente lucidi; e la pietà mi strinse, che ha talvolta il pugno sì crudele» (2: 2132).

Il congedo avviene mentre si assiste al cadere di una di «quelle sere emiliane, umide e cinericce, che sembrano generarsi laggiù, tra la foce del Reno e la bocca del Po di Goro, nella grande palude salmastra» mentre soffia «un vento ambiguo, che pareva dolce e poi a un tratto ci dava il brivido con una folada fredda» (2: 2132). Ancora una volta, nell'attimo del congedo, ritorna – come un *Leitmotiv* – quel «silenzio repentino dell'umile stanza» che viene a serrare il capo di d'Annunzio nello «stesso ghiaccio trasparente» (2: 2132-3).

Riguardo al momento del congedo, come si legge nelle note e notizie sulla *Contemplazione della morte*, «nelle pagine dedicate a Bermond, che non possono avvalersi dello spessore memoriale dato che si tratta in questo caso di una conoscenza dell'ultim'ora, è evidente il montaggio a incastro» (3692). Si sofferma sull'agonia dell'uomo e a livello paesaggistico sulla «antropomorfica Landa piagata dai resinieri» (3692), con i molti tronchi scavati. Nell'attenta rifrazione di queste zone sensibili, alla luce delle relazioni esistenti in merito al «début-et-fin» secondo le ricerche condotte da Del Lungo (2010, 9-14), si assiste a una sorta di deriva estetica e di tensione malinconica in merito all'esistenza. La scrittura diviene strumento sensoriale alla luce di frammenti paesaggistici e atmosferici, tra suggestioni mnestiche ed echi di varia natura e tra fantasticherie e immagini fissatesi nella memoria.

Il secondo capitolo reca la data dell'XI aprile MCMXII e si caratterizza per un avvio denso di sottintesi: «Non so se nella vertigine

d’ombra, quando tutto ritorna per poi dileguarsi, io gli sia apparito. Sembra che le cose obliate e gli esseri più lontani e gli eventi più remoti e perfino i frantumi dei non interpretati sogni abbiano grazia nell’agonia dell’uomo» (d’Annunzio 2005, 2: 2134).

Il successivo richiamo all’amicizia in quello che definisce il «crepuscolo» del Pascoli assume un profilo concreto in virtù dell’allusione al «tenue ramo ch’io colsi e curvai tra l’Alpe e il Mare» (2: 2134)

Si assiste nuovamente a un sviluppo narrativo preceduto da un ulteriore incipit: «Un’accelerazione della sorte volle ch’io l’assistessi con lo spirito nelle sue ultime ore fino al suo transito» (2: 2134). Lo sforzo di comporre una parola per il poeta si collega alla sorte di quello che definisce «un altro amico sospeso da più settimane tra la vita e la morte, condannato irremissibilmente. Era il mio ospite, lo straniero affabile da cui ebbi la casa tranquilla su la duna, dove abito da due anni» (2: 2135). Introduce in questi termini la figura del secondo dedicatario del volumetto, un ritratto denso – come si è visto – di echi e allusioni letterarie (2: 2135).

Segue la descrizione dell’uomo tramite una serie di verbi che ne illuminano l’agire («Venne in un pomeriggio di gennaio, a marea bassa, quando la spiaggia è liscia e sparsa d’incerte figure e scritture nericce») e sviluppano una serie di similitudini tra i suoi movimenti, l’aspetto e la natura con i suoi riflessi paesaggistici e atmosferici:

> Entrò nella stanza con un passo alacre e lieve [...].
> Tutto il suo viso era illuminato d’una fresca ingenuità che pareva mutasse le grinze da tristi solchi senili in vivaci segni espressivi, immuni dalla vecchiezza come le rughe delle arene, delle conchiglie, delle selci. I suoi occhi erano più chiari di quel cielo invernale, più pallidi dell’acqua intorno al banco di sabbia scoperto. (2: 2136-7)

Il paragone prosegue e si accentua nell’attimo in cui i due uomini escono all’aperto:

> E, quando uscimmo, il silenzio dell’immensa Landa, con le sue miriadi di tronchi dissanguati dal ferro del resiniere, con le innumerevoli sue piaghe di continuo rinfrescate e allargate, con il perpetuo suo gemito aulente, era come il silenzio d’una moltitudine dolorosa che non si lagna perché accetta il suo cómpito e la sua pena. E io compresi quella parola d’avvenire, che dice come la natura sia per trasformarsi a poco a poco in cerchio spirituale e il tutto sia per sublimarsi in anima. (2: 2141)

Il paragrafo finale che conclude il ricordo contiene una delle chiavi interpretative, ossia le similitudini e i paralleli con gli spazi naturali e atmosferici e il loro trasformarsi in uno scenario spirituale. In

Archivio d’Annunzio | e-ISSN 2421-292X
8, 2021, 205-216

questi termini le scansioni temporali e gli stati atmosferici marcano il procedere della prosa: «Era prossima l'ora del vespro, ma l'aria pareva non rattenere della luce se non le particelle d'argento. Di là dalla selva non scorgevo i lidi, ma ricevevo la quiete della bassa marea» (2: 2143).

Nella terza sezione, del XV aprile, si descrivono gli ultimi istanti del Bermond, quando d'Annunzio entra nell'infermeria dove, «primamente, non veduto, lo vidi in uno specchio» (2: 2150). L'immagine che egli coglie di riflesso è una «specie d'orrore inaccessibile e rischiarato» e qualcosa di analogo accade anche all'amico che, tramite lo specchio, coglie l'avvicinarsi di d'Annunzio «non dalla vita diurna, non dall'aria e dalla luce ma dal fondo di quel pallido sepolcro» (2: 2150).

La dimensione paesaggistica, la Landa, diviene a tutti gli effetti una coordinata, un punto di riferimento. Dapprima egli evoca la sorte che lo ha mandato fuori dalla sua terra, «verso questo paese occidentale di sabbia e di sete, che non è se non un deserto imboschito» (2: 2155). Poi, nel quarto capitolo del XVII aprile MCMXII, si assiste a un'accelerazione: la morte di Bermond è preceduta da un'eclissi solare in forma analoga al martirio per eccellenza. In questo caso la natura e i fenomeni atmosferici trovano eco sulla pagina in forme differenti, con i pini «della landa oceanica», una «nuvola di polline», il paesaggio marino, le formiche che percorrono i «pini feriti per far uscire la resina», «il germoglio che spunta da una latta arruginita» in un crescendo fino al corpo dell'uomo annegato portato allo scoperto dalla bassa marea; e ancora i suoni e il silenzio che dominano il paesaggio fino al parto della «cagna» che – come afferma Raffaella Castagnola – «chiude con immagine vitalistica la *Contemplazione*» (1995, XXIII) e si contrappone al principio, a quella formula riguardo a un mondo che «par diminuito di valore» (d'Annunzio 2005, 2: 2121).

Il tentativo è stato quello di sondare i singoli e frequenti incipit, e il loro rapportarsi alle clausole conclusive; il considerare, sulla scia di Del Lungo, «le-début-et-la-fin» come un sintagma fisso (2010, 10). Tale approccio ha permesso di soppesare criticamente, in forma reciproca, questi frammenti liminari come un'unità, nel consentire un'interpretazione del testo nell'insieme delle sue ricorrenze e nelle suggestioni derivanti da simili spazi periferici. Indubbiamente, vi è qualcosa, in queste zone incipitarie e conclusive,[3] che mette in azione il testo, in termini di compattezza o anche di voluta disorganicità, con forme dotate di coerenza o una serie di parziali rispondenze nel loro iscrivere l'opera in termini di appartenenza e di significato.

Nel finale si assiste al delinearsi di due immagini antitetiche, la «cagna da caccia» gonfia di latte e il corpo dell'annegato che l'oce-

3 Riguardo alle clausole conclusive e alla pluralità dei significati che possono assumere vedi Hamon 1975.

ano deposita sulla battigia: «una povera cosa nuda, più misera d'un rottame, più squallida d'un mucchio d'alghe» (d'Annunzio 2005, 2: 2176). E nonostante il riapparire di quest'ultima immagine mortuaria, colma di una sua tragica intensità e angoscia, si afferma nondimeno quella materna dell'animale, con le «mammelle ch'erano gonfie e calde» e che sembra raffigurare concretamente quanto annotato in precedenza, ossia che «la cieca vita fa ingombro alla morte perspicace» (2: 2167).

Bibliografia

Bertazzoli, R. (1998). «Liturgia pagano-cristiana in alcuni passi delle Laudi dannunziane». *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 27(3), settembre/dicembre, 427-36.

Castagnola, R. (1995). «Pagine di Gabriele D'Annunzio per la morte di due amici». *Rassegna dannunziana*, XIII, 28, novembre, XXI-XXIV.

D'Annunzio, G. [1912] (2005). *Prose di ricerca*. 2 voll. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti. Milano: Mondadori.

D'Annunzio, G. (2010). *Il libro segreto*. A cura di P. Gibellini. Milano: Bur.

Del Lungo, A. (1997). *Gli inizi difficili. Per una poetica dell''incipit' romanzesco*. Padova: Biblioteca Unipress.

Del Lungo, A. (2010). «En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières». Del Lungo, A. (a cura di), *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*. Paris: Garnier, 7-22.

Ferroni. G. (2010). *Dopo la fine. Una letteratura possibile*. Roma: Donzelli.

Giannantonio, V. (2011). «Gabriele D'Annunzio. *Il libro segreto*». Guaragnella, P.; De Toma, S. (a cura di), *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Il Novecento*. Pensa: Multimedia, 143-9.

Hamon, P. (1975). «Clausules». *Poétique*, 24, 495-526.

Lotman, J.M.; Uspenskij, B.A. (1975). «Valore modellizzante dei concetti di 'fine' e 'inizio'». Faccani, R.; Marzaduri, M. (a cura di), *Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani, 135-41.

Marinoni, M. (2016). «D'Annunzio e le semantiche dell''acustica notturna'. Letture del 'suono' dalla *Contemplazione della morte* al *Libro Segreto*». In *Rivista di letteratura italiana*, 1, 39-58.

Martignoni, C. (1989). «Altri 'Aspetti dell'ignoto': sulla *Contemplazione della morte*». *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte = Atti dell'XI Convegno Internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 9-14 maggio 1988). Pescara: Centro Studi Dannunziani, 363-81.

Maksimović Janjić, D. (2012). «*Contemplazione della morte*: dialogando con Pascoli». *Rivista di letteratura italiana*, 2-3, 325-32.

Traversetti, B. (2004). *Explicit. L'immaginario romanzesco e le forme del finale*. Cosenza: Pellegrini.

e-ISSN 2421-292X

Archivio d’Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

La critica del cominciamento. D’Annunzio e gli incipit giornalistici come desiderio di/del *Piacere*

Srecko Jurisic
Università di Spalato, Croazia

Abstract As a journalist, Gabriele d’Annunzio covered the high life of the élite in the *fin de siècle* Rome through thousands of pages. This overwhelming and multifaceted body of work conceals aspects of d’Annunzio’s early ideological choices that can be traced in the articles. In admiring Baudelaire’s *Fleurs du mal* and the *Spleen de Paris* while in the meantime positioning himself as the anti-*flâneur* of the umbertine Rome, d’Annunzio reveals much of his complex literary persona and the early strata of his even more layered poetics.

Keywords D’Annunzio. Journalism. Flâneur. Baudelaire. Rome. Benjamin.

Peer review

Submitted 2021-03-25
Accepted 2021-07-02
Published 2021-10-21

Open access

Citation Jurisic, S. (2021). “La critica del cominciamento. D'Annunzio e gli incipit giornalistici come desiderio di/del *Piacere*”. *Archivio d’Annunzio*, 8, 217-234.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/012

1 La colonnina di piombo

Una disamina degli incipit nel d'Annunzio giornalista[1] reclama discrimini cronologici per non eccedere verso dismisure quantitative, inevitabili se si considera *in toto* l'articolistica del Pescarese. Interessa qui, segnatamente, il segmento di quella produzione che va dall'arrivo a Roma del giovane d'Annunzio alla pubblicazione del romanzo d'esordio (1889), materiale bastevole e che offre comunque spunti critici a iosa e varissimi in quanto agli avvii dei singoli pezzi e i rispettivi explicit vieppiù perché una parte non trascurabile di quella produzione si lega alla *facies* del riso che in d'Annunzio, è cosa cognita, è un ingrediente che viene dosato con un misurino da polvere da sparo.

Inoltre, il *corpus* giornalistico dannunziano, a scorrerlo, a scorrerne anche il paratesto – dai titoli delle rubriche ai *p.s.* del caso – induce a pensare che tutti gli incipit e tutti gli explicit siano importanti ovvero che abbiano un ruolo preciso nella strategia di comunicazione col pubblico dei lettori. E ciò è vero per via della stessa sede di pubblicazione. Quelle quattro-cinque colonne plumbee che compongono l'impaginato della testata di turno, pur essendo talvolta riccamente ornate dal punto di vista grafico, devono essere viste come un *continuum*, dei vettori, delle direttrici su cui scorre – attraverso articoli, cronache, *reportages*, coccodrilli – la vita moderna in Roma da cui d'Annunzio s'ingegnerà a trarre in vari modi e gradi di riuscita l'«ideal libro di prosa moderno» (Balducci 1995, 3). Si tratta di sistemi che richiedono a d'Annunzio dei personali contro-sistemi oppositivi. Così, ogni inizio di ogni articolo di d'Annunzio è un'interruzione di quel flusso di vita e apre a un mondo parallelo, fortemente letterario, mentre ogni sua chiusura lo ripristina. Le cose stanno così perché il mondo dell'articolistica dannunziana è un mondo parziale in cui il *datum* richiesto dalla «Regola delle cinque W» fa da malleveria per il resto, (re)inventato[2] ad arte, in un pervertito patto narrativo, lo stesso che d'Annunzio terrà in piedi per tutta la vita e carriera, diurna e notturna. Per avvicinarci agli incipit/explicit degli articoli dannunziani bisogna cercare tra quelle migliaia di pagine un minimo denominatore comune, un meccanismo poetico di fondo di cui essi sono ingranaggi e il cui rumore racconta «una storia d'industria, iniziativa individuale, umanità in marcia alla ricerca della felicità».[3]

Questo articolo è un prodotto di ricerca legato al progetto finanziato dal KSPS tramite il Centro di Studi Comparati e Coreani dell'Università di Spalato.

1 Una bibliografia minima su d'Annunzio giornalista dovrebbe includere almeno: Tiboni, Abrugiati 1984; Fabre 1981; Imbriani 2010.

2 Sulla capacità inventiva del d'Annunzio giovane e la costruzione dell'universo sperelliano è sempre opportuno il rinvio a Oliva 1992.

3 Citazione tratta da una didascalia di *Tempi moderni* (1936) di Chaplin: «Modern Times. A story of industry, of individual enterprise – humanity crusading in the pursuit of happiness».

2 Il *flâneur* fa flanella

Sostiene Benjamin che

> l'impazienza è lo stato d'animo del lettore di giornali. E questa impazienza non è solo quella del politico che aspetta un'informazione o dello speculatore che aspetta un pronostico, ma dietro di essa cova quella dell'escluso che crede di aver diritto a prendere la parola in difesa dei propri interessi. Che nulla leghi il lettore al suo giornale come questa impazienza che rode e ogni giorno pretende nuovo nutrimento, è un fatto che le redazioni hanno sfruttato da tempo, dedicando sempre nuove colonne alle sue domande, opinioni, proteste. Con l'indiscriminata assimilazione di fatti va dunque di pari passo l'altrettanto indiscriminata assimilazione di lettori, che si vedono di punto in bianco promossi a collaboratori. Ma in questo si cela un momento dialettico: il tramonto della letteratura in questo tipo di stampa si rivela come la formula del suo ripristino in una stampa modificata. Nel momento in cui la letteratura guadagna in estensione quello che perde in profondità, comincia a scomparire in modo socialmente auspicabile quella distinzione fra autore e pubblico che la stampa mantiene invece artificialmente in vita (ma che con scaltrezza già allenta). (Benjamin 2004, 40)

Il brano di Benjamin postula due cose, da una parte l'ansia di fruire la carta stampata da parte di coloro che essa per varie ragioni esclude e dimentica, e dall'altra lo sfumare del discrimine autore/pubblico. Ambedue aspetti utilissimi nella messa a fuoco del d'Annunzio giornalista.

Il primo concetto riguarda la gran parte del pubblico dannunziano, la parte assente, che lo legge ma che non vi si vede rappresentata, quella che non c'è nella sua produzione giornalistica, la massa, la folla. Il secondo concetto riguarda d'Annunzio che diventa, mediante rapidissima 'ascesi' sociale, parte dell'altro segmento del proprio pubblico frequentando luoghi che quel pubblico frequenta, assorbendone il vissuto per poi reinventare quei luoghi e quelle stesse persone e le rispettive posture ai loro stessi occhi. Sono due concetti che vanno nella medesima direzione seguendo la scrittura selettiva dello scrittore pescarese destinato a diventare il «giullare di lusso dell'aborrita borghesia, di cui in fondo diventa un idolo, come tutti i produttori di scandalo, i quali però non rinnegano i principi costitutivi della cultura che mostrano di aborrire» (Gioanola 1997, 122).

La scrittura giornalistica dannunziana è una scrittura palingenetica e polimorfa che si muove verso un unico fine, quello dell'affermazione di un d'Annunzio produttore e prodotto editoriale. È un dispositivo complicato, usiamo il termine nel senso agambeniano, quello che lo scrittore andrà costruendo nei decenni a venire per cui è con-

e-ISSN 2421-292X

veniente tentare l'entratura in quella costellazione anche per vie traverse ovvero attraverso segni molto posteriori e ad essa solamente in via indiretta legati.

Da uno dei suoi innumerevoli viaggi, la marchesa Luisa Casati Coré portò a d'Annunzio un'enorme tartaruga che per qualche tempo si aggirò per i giardini del Vittoriale finendo coll'incontrarvi la morte per un'indigestione di tuberose. Il Poeta decise di far rimodellare in bronzo l'animale usandone il guscio e trasformandolo in un'opera d'arte di Renato Brozzi: la testuggine divenne quella Cheli (1925-28) collocata a capotavola nell'omonima stanza del Vittoriale, assisa come un commensale pietrificato su un cuscino in lamé dorato, con il carapace modellato in bronzo. Assieme al Buddha magro e quello grasso sul tavolino cinese, la Cheli fa da monito ai commensali di non eccedere di gola, l'invito alla morigeratezza nel cibo onde evitare i suoi effetti nefasti. La defunta bestia è altresì il simbolo di un'altra cosa, del fatto che il padrone di casa, il quanto notturno tanto oscuro Gabriele, detta le regole che poi lui stesso non è tenuto a rispettare, come del resto testimoniano i biglietti e i messaggi inviati alla cuoca della dimora che rivelano la volontà di tralignare rispetto alla proverbiale morigeratezza (Santeroni, Miliani 2015) e come conferma il cartiglio di bronzo accanto alla Cheli su cui si legge: «Intra me maneo», quasi a voler dichiarare il diritto di mantenere celate le proprie ragioni.

Ritroviamo lo stesso animale in un'opera che nasce grosso modo negli stessi anni in cui la tartaruga dannunziana da viva si fa rediviva, ma la datazione dei frammenti è tormentata e non consente maggiore precisione (1927-40). Si tratta di quei *Passages di Parigi*, ancora di Benjamin, la brillante e peculiare opera-mondo, frutto della speculazione del *cogito* primonovecentesco, dove leggiamo: «Nel 1839 giunse a Parigi la moda della tartaruga. Ci si può ben immaginare come gli *élégants* imitassero nei *passages*, più mollemente ancora che nei boulevard, il ritmo di queste creature. *Flâneur*» (Benjamin 2000, 113) e, ancora, «Nel 1839 era elegante portare con sé una tartaruga andando a passeggio. Il che dà un'idea del ritmo del *flâneur* nei *passages*» (473) e «Nel 1839 giunse a Parigi la moda della tartaruga. Ci si può ben immaginare come gli *élégants* assumessero nei *passages*, più mollemente ancora che nei boulevard, il ritmo di queste creature. La noia è sempre il lato esterno dell'accadere inconscio. Perciò sembrò squisita ed elegante ai grandi dandy» (968). La tartaruga, ancora, e ancora per frenare l'uomo. Nel caso della citazione benjaminiana, il ruolo della tartaruga è simbolico: è l'uomo a tenere lei a guinzaglio, essa non ha reale potere, è un accessorio come un altro, una posa, come lo era, in fondo, anche per d'Annunzio. Il filosofo berlinese riformulerà il concetto nell'opera più volte, ma sempre con lo scopo di rimarcare l'accelerazione della modernità rispetto ai ritmi dell'essere umano e per esprimersi contro la divisione del lavoro che

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 217-234 | e-ISSN 2421-292X

trasforma gli individui in specialisti di una professione e le città in metropoli. Può essere anche vero che Benjamin scriva una quarantina di anni più tardi rispetto al periodo romano di d'Annunzio, ma è un ritardo proporzionale a quello che porta Roma rispetto a Parigi:

> Parigi ha creato il tipo del *flâneur*. E strano che non sia stata Roma. Qual è la ragione? A Roma le strade percorribili non sono tracciate anche dal sogno? E la città non è, forse, troppo piena di templi, piazze recintate e santuari nazionali, per poter entrare tutta con i suoi selciati, le insegne, gli scalini e le porte nel sogno dei passanti? E possibile che molto dipenda dal carattere nazionale degli italiani. Non gli stranieri, infatti, ma i parigini stessi hanno fatto di Parigi la terra promessa dei *flâneurs*, «paesaggio fatto di pura vita», come disse una volta Hofmannsthal. Paesaggio, ecco cosa diventa la città per il *flâneur*. O più esattamente: la città per lui si scinde nei suoi poli dialettici. Gli si apre come paesaggio e lo racchiude come stanza. (466)

Si segnala dunque l'inadeguatezza di Roma alla *flânerie*, la sua arcaica complessità. È vero, però, anche che parecchie pagine avanti Benjamin aveva riportato, tra i materiali da usare, la seguente citazione: «Il 6 febbraio lasciai Monaco, mi trattenni dieci giorni negli archivi dell'Italia settentrionale, e arrivai a Roma sotto una pioggia torrenziale. L'haussmannizzazione della città aveva fatto grossi passi avanti…» (138).[4] La città stava cambiando rapidamente per mano degli Hausmann nostrani ma poteva ancora consentire passeggiate ed essere percorsa in cerca dell'emozione inafferrabile, di un qualcosa da salvare. Eppure il suo miglior raccontatore *in pectore*, d'Annunzio appena può, non lo fa, non è un *flâneur* che misura con i passi la metropoli trasformando la strada in taccuino.

Le osservazioni benjaminiane gettano una luce differente sul periodo romano dell'Abruzzese perché definiscono il d'Annunzio prosatore teleologicamente, sin dalle radici. Il d'Annunzio giovane a Roma è una nascente *vedette* della stampa avida di contatti, perennemente in missione per conto di se stessa. Il mondo che gli si para innanzi, pertanto, si rifrange nel suo sguardo metamorfico ma perde pezzi. Sugli anni romani del giovane d'Annunzio si è scritto tanto, su Roma in d'Annunzio altrettanto, ma sembra talvolta sfuggire agli studiosi ciò che il poeta non ha fatto: quei pezzi perduti del racconto dannunziano della Città Eterna che formano l'assenza e l'essenza degli anni romani che si risolve quasi in un gioco di parole, nella scelta tra il Capitale e la Capitale, tra il guadagno, attraverso la scalata da *parvenu*, e la perdita, quella della città, in senso letterario. Pur frequen-

4 Benjamin, a sua volta, cita da Petersdorff 1894, 110. Corsivi nel testo.

e-ISSN 2421-292X

tando Roma, pur vivendola per anni, d'Annunzio giornalista sembra non volerne cercare il senso più profondo, ne tocca solo tangenzialmente la strada e vi si dedica soltanto durante la 'bassa stagione' allorquando il calendario lo lascia senza eventi da coprire e frequentare costringendolo magari nel riempitivo lirico. L'inizio dell'articolo pubblicato il 28 maggio 1885 recita: «Come l'estate si avvicina, tutte le nostre abitudini mondane vanno cambiandosi e trasformandosi. Non più feste da ballo; non più ricevimenti serali» (SG1, 373)[5] e quello del 28 maggio 1885: «A Roma la vita è già morta. Sarà quasi inutile riaprire Villa Borghese» (SG1, 460). Quando invece vi si dedica, coglie, e mirabilmente descrive, le bellezze e persino gli attimi atmosferici, riplasmando tutto e digerendolo con il proprio rigoglioso apparato linguistico.[6] Ma se si pensa a quanto fatto da quel «Carlo Baudelaire» (la cui opera ha metabolizzato) e tenendo in conto l'intera messe degli articoli nella funzione incipitaria dell'insieme, è presto chiaro che il risultato diverge. Nei *petits poèmes en prose* dello *spleen* parigino – persino la primigenia destinazione giornalistica è la medesima[7] – Baudelaire tenta di cogliere le contraddizioni, le favole e le finzioni della vita urbana in una prosa poetica altamente innovativa. D'Annunzio, per conto suo, da un'operazione potenzialmente analoga esce sostanzialmente dalla parte opposta, come un anti-*flâneur* sprezzante degli spazi urbani condivisi; come un individuo che apprezza e predilige gli spazi chiusi ed esclusivi, preclusi a quella folla in cui il *flâneur* baudelaireiano dovrebbe potersi perdere alla ricerca dell'emozione che la città cela. La produzione giornalistica dannunziana coglie le regole del meccanismo della modernità, ma non certo per cambiarle; le afferma, piuttosto, attraverso una dimensione da merce che d'Annunzio estenderà su se stesso. Pur essendo forse il primo rappresentante italiano del giornalismo estetico sorprende che il poeta non cerchi di capire un mondo in via di sparizione, quello dell'umanità ancora in possesso di se stessa, ma scelga piuttosto sottilmente di accelerarne l'estinzione.

5 Andreoli 1996, 418-19. Corsivo dannunziano. D'ora in avanti SG1 seguito dal numero di pagina.

6 Sulla lingua 'esotica' di d'Annunzio giornalista cf. Trifone 1991, 58, che individua nell'esotismo «l'ingrediente più vistoso del linguaggio giornalistico di D'Annunzio».

7 Su Baudelaire e i media è illuminante Grøta 2015.

e-ISSN 2421-292X

3 La metamorfosi minima

Poco dopo il suo arrivo a Roma, in concomitanza con la pubblicazione di *Canto novo*, si verifica in d'Annunzio quel passaggio di soglia così ben raccontato da Scarfoglio ne *Il libro di Don Chisciotte*.[8] Quello che colpisce nel resoconto di Scarfoglio, che pur mosso dal livore personale su questo dettaglio può considerarsi veritiero, è proprio l'accento che lo scrittore pone sull'attività principe del *flâneur* quando scrive: «Noi andavamo assai spesso a passeggiare insieme […] e nella comunione di tutti i pensieri cementavamo il concorde immenso amore dell'arte» (Scarfoglio 1911, 148) ed è esattamente il passeggiare che viene meno in seguito all'estate in cui «chi sa per qual tristo fatto o per quale fenomeno psicologico, era avvenuto in lui un rivolgimento» (150): «Addio, passeggiate amichevoli al tenero sole romano che erano un mutuo ammaestramento e un incitamento!» (150). Il «tenero sole romano» permarrà nei paragrafi iniziali di una serie di articoli ma soltanto come una 'funzione Roma', il 'cappello' lirico che abbindola la «leggitrice» di turno prima di propinarle *La cronachetta delle pellicce* (SG1, 214), *I «regali» regali* (218) in una sorta di consigli per gli acquisti *ante litteram*. Ne è un ottimo esempio l'articolo *Toung-Hoa-Lou, ossia cronica del fiore dell'Oriente*, apparso sulla *Tribuna* l'1 dicembre 1884 in cui l'incipit, dopo aver dato notizia dell'incontro del nuovo ministro giapponese Tanaka con S.M. il Re d'Italia passa rapidamente per Roma informandoci che «Intanto pioveva; e una turpe caligine occidentale contaminava le cose di una egual tinta di grigio. La vita cittadina andavasi trascinando con fatica e dolore pe'l lastrico sdrucciolevole» (197). Il principio dell'articolo, sotto le mentite spoglie di una noticina di politica estera, introduce la

8 «Poiché, un mese di poi, il piccolino ritornò alla patria, onde nell'ultimo autunno venne di nuovo a noi stranamente mutato. Nell'estate, chi sa per qual tristo fatto o per quale fenomeno psicologico, era avvenuto in lui un rivolgimento: la fanciulla inconsciamente timida e selvatica si era transmutata in una civetta che sulla timidezza e sulla selvaticheria calcolava. Gabriele, che da Roma era partito ingenuo modesto gentile, ritornò a Roma furbo vanesio sdolcinato. Una improvvida necessità di assaporare immediatamente tutte le tristi e sterili gioie della popolarità gli si annidò come un canchero nell'organismo e nello spirito. Addio, passeggiate amichevoli al tenero sole romano che erano un mutuo ammaestramento e un incitamento! […] Gabriele si buttò storditamente a quella nuova e stupida vita, assaporando con una voluttà malsana il diletto della lode bugiarda e dell'adulazione sfacciata. Le dame che forse non avevano letto, certo non avevano inteso, i suoi versi, in conspetto di quel piccolino selvaggio rincivilito, di quel cagnolino con un nastrino di seta al collo, furono prese da una morbosa e romantica ammirazione. Per sei mesi Gabriele passò da una festa di ballo ad un pranzo aristocratico, da una passeggiata a cavallo a una cena in compagnia di qualche cretino blasonato e impomatato, senza aprir mai un libro, senza fermar mai l'intelletto a un pensiero serio. L'arte, che prima era per lui quasi un fattore della vita, divenne un gioco bambinesco per diletto di quelle povere dame, che volevano dei sonetti negli albums e sopra i ventagli così come sulle mensole vogliono della chincaglieria giapponese» (Scarfoglio 1911, 150-1).

e-ISSN 2421-292X

componente orientale. Nel paragrafo seguente la ‘funzione Roma’ si presenta in condizioni atmosferiche inadatte a una passeggiata lasciando poche possibilità di scelta: «Ed io, ch’ero nella via dei Condotti, d’innanzi alle vetrine giapponesi dove una gigantesca gru di bronzo drizzava il collo di fra i vasi multicolori, dissi con un intenso ardore d’idolatria: ‘Salute a *O Tsouri Sama!*’ Ed entrai a ristorarmi nel tepore delle stoffe di seta e nell’odor prezioso dei legni esotici e del *thé*» (SG1, 198; corsivo nel testo). Seguono lunghe pagine di palese *réclame*, con elenchi di «belle ed amabili signore» (199) che con la loro presenza magnificano il negozio e lo rendono appetibile a nuove clienti. Di incipit come questo se ne contano parecchi e se da una parte gli articoli dannunziani si presentano come un invito al meticoloso, studiato godimento del particolare dall’altra si collocano ideologicamente dalla parte opposta rispetto alla *forma mentis* dell’osservatore vero, del *flâneur* genuino e del suo indeciso incedere. Che Roma sia una ‘funzione’ lo dimostra anche la rubrica *La vita ovunque* e la serie di articoli accomunati dal titolo *Piccolo corriere* dagli incipit molto eloquenti che passeremo rapidamente in rassegna. Il 12 maggio 1885 leggiamo che «Roma diventa la città delle demolizioni. La gran polvere delle ruine si leva da tutti i punti dell’Urbe» (311); una volta dichiarata la temporanea inagibilità della capitale, la sua non idoneità al discorso del Duca Minimo al cui pubblico non interessano le neo-rovine dell’Urbe e il giornalista abbisogna di una nuova scena sfarzosa. Di conseguenza, attraverso la rassegna della stampa francese genera una città da sovrapporre a Roma filtrando il clima culturale d’oltralpe delle uscite ebdomandarie, librarie, dei tornei di scherma. Eloquenti gli incipit: il 13 maggio leggiamo: «Un giornale francese, alcuni giorni fa» (316); il 16 maggio: «A Parigi, in questi giorni» (331); il 20 maggio: «È giunto a Parigi il Duca di Marino» (342); il 24 maggio: «Si annunzia a Parigi un grande matrimonio» (359) e via elencando. D’Annunzio fonde le due realtà al punto che i libri francesi presi in rassegna superano di gran lunga quelli italiani. La sovrapposizione di Parigi non avviene con lo scopo di darci una metropoli dai mille cantucci come Baudelaire. La pagina dannunziana ci restituisce il miscuglio delle due città con lo scopo di rendere Roma ancora più *glamourous*, *chic* per i pochi eletti che avranno così l’illusione di vivere in un luogo ancora più ricercato di quanto non lo sia veramente, più cosmopolita, più moderno, infine. L’intento pubblicitario del giovane reporter ha come scopo il guadagnarsi l’accesso a quei luoghi, non soltanto in veste di cronista, ma come socio fondatore. Vi riuscirà, per breve tempo, diventando egli stesso oggetto di sondaggi giornalistici per poi dichiararsi svenevolmente vinto, non da Aci Trezza verghiana, ma dall’abbagliante capitale, e dallo sfavillio dei lampadari delle *maisons* invase dalle feste. Seguirà oltre, verso Francavilla per stendere il primo romanzo e, successivamente, verso Napoli.

Archivio d’Annunzio 8, 2021, 217-234 | e-ISSN 2421-292X

4 Ballando dietro Baudelaire

Se in Baudelaire della modernità cogliamo gli aspetti infausti e l'angusto depauperamento dell'individuo, in d'Annunzio, sin dagli esordi essa viene non soltanto promossa, ma lo scrittore se ne fa partigiano in una maniera estremamente sottile facendo credere di cogliere il lato prezioso della vita, ma non tanto emotivamente quanto semplicemente considerando il valore della merce. Il capitale trova il proprio cantore, a stupire Scarfoglio e non solo, e il *battage* dannunziano ha inizio. È una campagna avvolgente che assimila il cronista, sovraccarico di pseudonimi, alla realtà che propone sui giornali attraverso *tranches* accuratamente trascelte.

La laccamuffa baudelaireaiana perseguita d'Annunzio durante gli anni della «miserabile fatica quotidiana». Così, nella rubrica *La vita ovunque*, in un articolo intitolato *Piccolo corriere* del 10 giugno 1883 d'Annunzio fa la solita rassegna stampa dei giornali d'oltralpe e sfoglia le novità editoriali scrivendo tra le altre cose del pittore e incisore belga Félicien Rops, amico e collaboratore di Baudelaire, e di cui il poeta parigino aveva tessuto le lodi in una lettera a Manet.[9] Scrive d'Annunzio:

> Ma nella corruzione, ma nella voluttà, nell'intensità della lascivia nessuno supera Félicien Rops […] è un grande artista di cui un giorno potremo parlare a lungo e degnamente. Egli ha un'affinità spirituale con Carlo Baudelaire: è di una modernità profonda, d'una sottilità meravigliosa. I fiori della sua arte sono *fiori del male*, fiori che sorgono nutriti dalla putredine della vita contemporanea. Egli è uno di quelli che si chiamano *decadenti* e che amano e studiano la *decadenza* e vogliono nella *decadenza* rimanere. (SG1, 418-19)

Tremendo, qui, l'abbaglio che il Pescarese propina alle «nostre lettrici» (418) parlando di Rops come di un debosciato che «simbolizza l'abruttimento della razza» (419); simili formule denotano l'assunzione da parte di d'Annunzio dei valori borghesi che in teoria rifiuta e anticipano quanto accadrà qualche anno più tardi con Wagner di cui Paola Sorge scrive: «Gabriele d'Annunzio è esattamente il contrario degli ideali nietzschiani; artista decadente per eccellenza, sembra incarnare lui, e non Wagner, la malattia del secolo, quella *décadence* tanto aborrita dal filosofo» (Sorge 1996) che presenta la società finisecolare alla stregua di una «bestia malata, cagionevole, storpia, che ha buone ragioni per essere 'addomesticata', essendo quasi un aborto

9 «Rops est le seul véritable artiste […] que j'aie trouvé en Belgique (dans le sens où j'entends moi, et moi tout seul peut-être, le mot artiste)» (cit. in Bonnier et al. 1999, 12).

di natura, qualcosa di dimezzato, di debole, di sgraziato» (Nietzsche 2007). Dire che la donna ropsiana «è il Piacere, non è più Amore» per poi chiamare con la prima parola il proprio primo romanzo è una notevole giravolta ideologico-poetica che rivela l'agenda del giovane intellettuale. Tre anni dopo, il 24 maggio 1886 – stavolta la rubrica è *La vita a Roma* e il titolo dell'articolo *Le bionde* – nell'incipit d'Annunzio chiama in soccorso un'altra volta Baudelaire. Questo il primo paragrafo: «Prima, circa una trentina di anni fa, tutte le donne erano brune, d'un bruno profondo e *fatale*, *mer d'ébène*, *noir océan*, *pavillon de ténèbres tendues*, come cantava Carlo Baudelaire. Rammentate? *La langoureuse Asie et la brûlante Afrique, | Tout un monde lointain, absent, presque défunt, | Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!*» (SG1, 559; corsivo nel testo). D'Annunzio qui cita da *La chevelure*, il ventitreesimo dei *Fiori del male*, ispirato a Jeanne Duval ma il principio dell'articolo non corrisponde punto al resto. È vero che la citazione è ironica, ma i versi del poeta parigino sembrano far parte di una pubblicità ingannevole di colori per capelli che contiene uno scherzoso decreto reale sui cromatismi tricologici promuovendo la moda del momento. Poche righe dall'inizio leggiamo il seguente passaggio: «Vivono ora qui in Roma alcuni uomini di età media, d'aspetto misterioso, vestiti di nero, che camminano con precauzione, tenendo le mani penzoloni, un po' in avanti, discostate dal corpo, maculate qua e là e iridate come la pelle di certi rettili innocui. Ne avete incontrato mai uno?» (560). Si ha quasi l'impressione che d'Annunzio stia descrivendo un *flâneur* che vaga per una Roma «ansiosa di affermarsi come capitale» (Annamaria Andreoli in Andreoli, De Marco [1992] 2000, XL), ma si scopre che il figuro è un tintore, uno che tinge i capelli delle signore della Roma abbiente a domicilio passando «per via del Corso, lungo le vetrine piene di tentazioni e d'insidie» (SG1, 560); il riferimento a Baudelaire doveva essere una gruccia intellettuale, un appoggio nella scrittura perché, come tante volte in d'Annunzio, suona bene, ma finisce per rivoltarsi contro l'autore rivelando le piccole imposture quotidiane dello scrittore pescarese in una situazione che riprende il discorso fatto da Benjamin sull'evoluzione del *flâneur* baudelaireiano. Il filosofo sostiene che «Il *flâner* che aveva avuto inizio come arte del privato cittadino finisce oggi come necessità per le masse» (Benjamin 2000, 1007; corsivo nel testo) con «La città [che dapprima percepiva] come paesaggio e stanza» ma che in seguito all'hausmanizzazione presenta «Il grande magazzino come ultimo marciapiede del *flâneur*. Qui si sono materializzate le sue fantasie» (1007). Il *flâneur* che prima si aggirava per l'agglomerato urbano cercando emozioni recondite e temendo che quella dimensione profonda potesse svanire, vive nelle metropoli moderne il suo peggior incubo. Si passeggia per fare acquisti, oramai. O come nel caso di d'Annunzio, per curare i propri interessi sociali. Pertanto, anche chi prima era un semplice passeggiatore ora deve avere una funzio-

e-ISSN 2421-292X

ne sul mercato, per Benjamin: «Fondamentalmente l'immedesimazione nella merce è una immedesimazione nel valore di scambio stesso. Il *flâneur* è il virtuoso di questa immedesimazione. Egli porta a passeggio il concetto stesso di venalità. Come il grande magazzino è il suo ultimo luogo di prostituzione, cosi l'uomo-sandwich è la sua ultima incarnazione» (501). D'Annunzio come *flâneur* venduto, dunque, che promuove la fine di quella stessa pratica attraverso la pratica del giornalismo. Non è una cosa che dovrebbe sorprendere in d'Annunzio che nel giugno del 1896, in una lettera a Emilio Treves, dirà le famose parole «Io sono un animale di lusso; e il superfluo m'è necessario come il respiro» (Oliva 1999, 186) riferendosi, come si evince dalla lettera del 2 marzo 1898, «a miei cavalli, i miei cani, i miei servi e tutte le cose superflue che mi sono necessarissime specialmente quando lavoro». La modernità furente, la mala modernità, per perpetuarsi ha bisogno della «forma fantasmagorica di un rapporto fra cose» (Marx cit. in Cantimori 1980, 104), di generare il feticcio della merce, e per farlo deve necessariamente obliare chi genera quella merce. Bisogna posizionarsi «far from the madding crowd», per usare il titolo del noto romanzo di Hardy, lontano da quella folla che in d'Annunzio gioca un ruolo importante anche *in absentia* e qui proprio di questo si tratta: rimuovere dall'immaginario il quarto stato, la forza lavoro e il valore umano del lavoro che sta dietro l'abbagliante *bibelot*, l'accessorio all'ultima moda. La folla va controllata a distanza e finanche raccontata distante, il proprio riflesso nelle vetrine non deve certo rivelare delle preoccupazioni sociali.

Per renderci meglio conto di come la prosa giornalistica dannunziana renda questo processo, conviene leggere il secondo articolo pubblicato sul *Fanfulla*, il 30 gennaio 1882, con il titolo *Effetti di luce*, nella rubrica *Corriere di Roma*. Come sovente accade, l'apertura è riservata a uno scorcio lirico:

> È una primavera precoce. Ieri, uscendo fuori di porta del Popolo, vidi biancheggiare sul fondo turchino del cielo un ricamo finissimo disegnato dalla chioma di un albero: da buon adoratore della santa Natura, ebbi un impeto d'allegria, e gridai ad un amico: «Un mandorlo fiorente!» Ahimé, non era che una ramaglia secca dalle foglie argentine. (SG1, 7)

Il passo incipitario si chiude con un capovolgimento ironico e quest'alternanza terrà il ritmo dell'articolo fino alla fine. È l'alternanza, in fondo, tra la parte da mostrare e quella da nascondere, da reinventare con l'immaginazione. Dopo il passaggio riportato leggiamo: «Con un po' di buona volontà, anche un questurino si può trasformare in vergine sacra o in senatore quirite; perché no?» (SG1, 7). E così fino alla chiusa d'Annunzio tiene in equilibrio il testo travasando il lirismo in ironia e viceversa riuscendo a ottenere l'armonia tra l'ironia

che vuole svelare il «fascino strano» (9) del vespro romano e il lirismo che l'avvolge velandola. Il brano in questione contiene, verso la metà, un'interessante e duplice cesura.

Come prima cosa, dopo aver descritto le meraviglie cromatiche del mattino al Pincio bagnandovi una sequela di tipi umani, il giornalista ci porta altrove: «Dalla finezza delle macchiette pinciane, degne del pennello civettuolo di un Watteau, alla rudezza scultoria dei tipi plebei di porta del Popolo non c'è che pochi passi» (8). Anche a porta del Popolo il sole fa la sua parte, ma si osservi come cambia il linguaggio dannunziano, quanto si fa meno gemmato:

> Qui la strada è allagata di sole; e il sole tripudia nelle facce dei carrettieri, ne' sonagli dei cavalli, nel fiasco delle insegne d'osteria, nelle fodere verdi dei pastrani stesi sui carri, ne' vetri, ne' muri imbiancati. È un vocìo incessante e indistinto tra mezzo a cui vibra un improvviso accento abruzzese e squilla il lazzo romanesco… Ci sono dei volti abbruttiti di cozzoni, che farebbero fremere il D'Orsi, volti bruni, color di rame, dalle grosse labbra ottentotte, dagli occhi tondi, di una tinta indefinibile, venati di sangue, volti che sull'ora del crepuscolo, a una cantonata, ti farebbero paura. Ci sono dei tipi veramente catalani: pelle bronzina, mento quadrato, zigomi sporgenti, labbra sottili che sembrano un taglio di rasoio, occhi piccoli, ma luccicanti come punte di lame di Toledo. A tratti passa qualche bella ciociara, alta, soda e diritta come un pino giovine, passa suscitando un nembo di occhiate roventi, di desiderî selvaggi, di motti procaci, fra quella gente a cui punge aspro il sangue nelle vene come l'acquavite nella strozza. (8)

Il lettore viene scaraventato senza preavviso nell'universo novellistico che d'Annunzio andava pubblicando sui giornali romani nello stesso periodo, esercitando il suo personalissimo verismo sulla regione natia e che quello stesso anno, a novembre, sarebbe diventato la prima edizione di *Terra vergine* (d'Annunzio 1882). Lo squarcio è importante perché apre su una Roma che d'Annunzio non racconterà mai[10] se non per sommi capi e con nomi collettivi («folla», «turba»; SG1, 10). A differenza di Baudelaire, a Bull-Calf non è dato immergersi nella folla pur restando solo, come insegna il poeta parigino («Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée»; Baudelaire 2010, 36), cosa da poeti veri, viene da dire («Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui») e non già de «l'égoïste, fermé comme un coffre,

10 Bisogna chiaramente tenere a mente, ma non qui, anche *Giovanni Episcopo* dove l'Urbe è proprio quella nascosta negli scritti giornalistici (cf. il capitolo «Giovanni Episcopo e Mattia Pascal» in Puppa 1993, 85-107).

et le paresseux, interné comme un mollusque» (37) che «seront éternellement privés» di tali caratteristiche.

Questa la prima parte della cesura. La seconda viene poche righe dopo un paragrafo, di nuovo in una prosa elegante e curiale: «l'obelisco egizio, rossiccio, rigido, tempestato di geroglifici, là, come un punto interrogativo: 'Chi mi canta però, chi mi canta il fascino strano che ha il vespro qui a Roma?'». La doppia cesura in *Effetti di luce* è una dichiarazione di poetica: fa capire subito che il giovane cronista non intende parlar del popolino e fa capire anche, attraverso l'interrogativo dell'obelisco – con cui d'Annunzio invece dell'ineffabilità retorica svia verso quella involontariamente ironica – che lui la chiave al «fascino strano» della Roma vespertina non ce l'ha. Descrittore sì, decrittatore un po' meno, insomma; l'immagine sì, ma l'immagine dialettica (benjaminiana), molto meno. L'articolo proseguirà con un altro passaggio lirico su Piazza di Spagna per arrivare alla chiusa ironico-erotica:

> Passano signore straniere: Tedesche dal velo verde, Inglesi stecchite, Francesi trionfanti di curve flessuose, passano sartine a due, a tre, occhieggiando, ridendo, saltellando come tante cinciallegre… Passa sempre poi su quell'ora qualche splendida creatura dal viso pallido, dagli occhi cerchiati di violaceo tenero, profondi, pieni di promesse; dalla bocca rossa come una ferita, qualcuna di quelle pantere umane cantate e ricantate in *elzeviro*; passa traendo seco per le penombre crepuscolari un desiderio di adolescente o un sogno di poeta. (SG1, 9)

La figura femminile del finale, che dovrebbe entrare nel «sogno di poeta», da cantare in elzeviro sarà una presenza ricorrente nel d'Annunzio giornalista anche lei ampiamente sottoposta a un processo di trasfigurazione e anche lei, fatta rimbalzare su Baudelaire, rivela qualcosa.

Scorriamo rapidamente *À une passante*, dai *Fleurs du mal*, ma prima apparsa sulla rivista *L'Artiste*. Nella folla il poeta («le moi»), «crispé comme un extravagant», incrocia una passante, «agile et noble, avec sa jambe de statue», senza riuscire ad arrestare l'attimo nell'adesso in cui appare «la douceur qui fascine et le plaisir qui tue», senza riuscire a sostenere l'incontro con la donna che passa accanto («Un éclair… puis la nuit!»). La «fugitive beauté» continua, per il poeta, a promettere un sentimento che va oltre la vita («Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?»), che perdura nella brulicante città. La bellezza è un baleno e nulla più, un atto mancato, l'eros del possibile impossibile («jamais peut être!»). Il 22 ottobre 1882, sul *Fanfulla della Domenica*, d'Annunzio pubblica anche lui un sonetto dal titolo *Penetrale* che versifica una situazione analoga, un incontro tra uomo e donna. Se il sonetto del poeta francese era il sonetto scritto da un

e-ISSN 2421-292X

poeta passeggiatore, quello dannunziano si pone su un piano completamente differente. Leggiamo le prime strofe dei due componimenti:

> La rue assourdissante autour de moi hurlait.
> Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
> Une femme passa, d'une main fastueuse
> Soulevant, balançant le feston et l'ourlet.
> (Baudelaire 1996, 88)

> Ella diritta ne l'abito d'estate
> in casimiro bianco a gale ondanti,
> piega su per le braccia incipriate
> la pelle di camoscio ampia de' guanti. (SG1, 83)

Ambedue i componimenti nei primi versi danno l'immagine di una donna elegante e curata. Baudelaire continua elaborando l'emozione che la vista della donna procura prima che ella passi e l'incontro (non) avvenuto lasci una traccia indelebile. Il sonetto dannunziano pure coglie l'avvenenza della donna e la felicità di un breve attimo con la differenza principale nel quantitativo di vestimenta e di accessori di cui il poeta abruzzese avrà bisogno per circoscrivere la situazione. Baudelaire usa soltanto un dettaglio, un orlo, mentre d'Annunzio veste la propria musa da capo a piedi con «i braccialetti | d'oro, di smalto, d'argento brunito» che «scendono con sottil tintinnamento»; la maggior divergenza sta, poi, nella percezione dell'incontro, emotivo ed espresso quasi esclusivamente nello spostamento d'aria al passar della donna nel francese, divenuto un sentimento e fisico in d'Annunzio, che si punge «*chiudendole un fermaglio sotto il mento*» (SG1, 83). La donna intravista in d'Annunzio diviene automaticamente un oggetto da possedere, si fa reificata, l'eros dello sfuggente deve essere soltanto un passaggio verso la conquista totale che si può manifestare – ma l'ideologia di fondo è la medesima – anche con la vestizione in capi pregiati.

5 Conclusione

Il confronto triangolare tra Benjamin, Baudelaire e d'Annunzio per mettere in evidenza le entrate che l'ultimo dei tre fa nei salotti umbertini con i propri articoli merita un ultimo elemento ed è l'articolo *I progetti* nella rubrica *L'estate a Roma* (11 agosto 1887). Il principio dell'articolo, anzi, le sue due prime pagine, costituisce la traduzione dannunziana dell'omonima prosa lirica (*Les projets*) dello *Spleen* baudelaireiano ed è splendido il modo in cui *bricoleur* Gabriele ne fa uso per amalgamarle col resto del proprio scritto: «Così scrive Carlo Baudelaire in uno dei suoi piccoli poemi in prosa. E l'ozioso passeg-

giatore è, secondo me, nel vero; perocché nessun diletto sia più sottile e più sicuro di questo vago errare dello spirito intorno alle cose desiderate e sognate o intraviste» (SG1, 921). Sembra che il giovane giornalista abbia in mente di lasciarsi andare al trasognato almanaccare e si avvalga dell'espediente retorico della storia di un suo amico titubante, «uomo d'immaginazione mobilissima» (921) la cui vicenda si accinge a raccontare e a cui capita sempre di fare dei progetti (in questo caso una crociera nell'Adriatico) a cui poi rinuncia. La traduzione del brano è letterale, ma l'equivalente italiano di *flâneur* scelto da d'Annunzio («ozioso passeggiatore») è indovinato. L'ironia di cui l'articolo è tramato induce a pensare che l'amico sia lo stesso d'Annunzio costretto a passare l'estate a Roma e che il bighellonare fantasticando sia l'unico passatempo vacanziero rimastogli, l'unica poetica percorribile. È anche questa una messinscena letteraria, chiaramente, e d'Annunzio – a differenza del personaggio di Baudelaire in cui solo il pensiero è «un gran vagabondo» (921) – in quello stesso mese di agosto sarebbe partito sul *cutter* 'Lady Clara' con De Bosis per una crociera adriatica dallo sciagurato esito.

L'«uomo d'immaginazione mobilissima» (921) confeziona l'ennesimo articolo aprendolo con la prosa lirica di Baudelaire, lo trasforma in una viva conversazione tra velisti della domenica e chiude con una battuta che il lettore si aspettava perché l'aneddoto dell'amico calca il testo di Baudelaire in versione dannunziana. Ancora una volta d'Annunzio si avvale del poeta francese come di un'estensione, di un qualcosa di affine, un appoggio affascinante agli occhi delle lettrici, ma si tratta di strategie che funzionano come uno specchio deformante rivelandone la poetica prensile e adattabile, anticipatamente moderna e con essa il rapido schierarsi, il prender posto nel mondo. Benjamin che non teneva in grande considerazione d'Annunzio[11] sostiene che «La base sociale della *flânerie* è il giornalismo. Il letterato si reca sul mercato nei panni del *flâneur*, per vendersi» (Benjamin 2008, 528) ed è esattamente quello che d'Annunzio si propone di fa-

11 Nello scritto *Il mio viaggio in Italia Pentecoste 1912* il filosofo finisce casualmente a Milano alla prima della Gloria dannunziana: «C'era da scegliere tra la *Vedova allegra* e *Gloria*, una tragedia in cinque atti di D'Annunzio. E abbiamo deciso per quest'ultima, nella speranza che l'argomento fosse una vivace pantomima della guerra italiana. Come ci pareva di aver letto da qualche parte […] Quando si entra a teatro – i soprabiti si tengono con sé – ci si trova di fronte a un sipario illuminato. Avevamo un posto inutilmente buono e, per quel tanto che il nostro italiano ce lo ha permesso, abbiamo potuto leggere da vicino il gran numero di réclame che ricoprono completamente il sipario […] Come abbiamo osservato più tardi, si trattava di una prima, e alla fine c'è stato anche qualche timido fischio, accompagnato da numerosi applausi. Al di là del valore artistico, abbiamo speso molto male i nostri quattrini anche a causa della messa in scena e della pantomima inadeguate. Solo la fenomenale bruttezza del dramma è stata interessante, e l'osservazione che due minuti prima che cali il sipario, nel bel mezzo dello spettacolo, uno squillo di campanello avverte di quanto sta per accadere. E al secondo squillo in effetti il sipario cala» (Benjamin 2008, 96-9).

re plasmando la modernità per gli italiani e che per gli italiani per mezzo secolo rappresenta con tutte le aporie del caso; è una temperie instabile, quella in cui ama muoversi, che gradualmente attingerà sempre di più dall'«urna inesausta» del mito tecnicizzato;[12] una scrittura che fagocita e che si accompagna alla «brutalità del gesto inutile» (Jesi 1979, 154) degli *homines* sempre *novi* e sempre alla penultima ventura realizzata attraverso l'unico superomismo di cui il Pescarese è davvero capace, quello della parola, scritta e parlata che sia. Il *flâneur*, quel malmostoso indagatore degli anfratti urbani di cui recupera la mappa sentimentale tenendosi in disparte vede scriversi sopra. Il *flâneur* d'Annunzio fa flanella, è un *faiseur* (per far verso all'omonima commedia *balzacienne*) che da giornalista avvolge i cominciamenti di un'ironia, sempre alcalina e mai acida, nei confronti di chi stipendia le circonvoluzioni di poetica.

Bibliografia

Tiboni, E.; Abrugiati, L. (a cura di) (1984). *D'Annunzio giornalista = Atti del V convegno Internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 14-15 ottobre 1983). Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani.

Andreoli, A. (a cura di) (1996). *Gabriele d'Annunzio: Scritti giornalistici (1882-1888)*. Milano: Mondadori.

Andreoli, A.; De Marco, M. (a cura di) [1992] (2000). *Gabriele d'Annunzio: Tutte le novelle*. Mondadori: Milano.

Balducci, M.T. (a cura di) (1995). *Gabriele d'Annunzio: Trionfo della morte*. Milano: Mondadori.

Baudelaire, C. (1996). «À une passante». Raboni, G.; Montesano, G. (a cura di), *Charles Baudelaire: Opere*. Milano: Mondadori, 189-90.

Baudelaire, C. (2010). *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. Paris: Gallimard.

Benjamin, W. (2000). *Opere complete*. Vol. 9, *I 'passages' di Parigi*. Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (2004). «Il giornale». Benjamin, W., *Opere complete*. Vol. 6, *Scritti 1934-1937*. Torino: Einaudi, 40-1.

Benjamin, W. (2008). *Opere complete*. Vol. 1, *Scritti 1906-1922*. Torino: Einaudi.

Bonnier, B.; Guyaux, A.; Védrine, H. (1999). *Autour des Épaves de Charles Baudelaire*. Anvers: Pandora-Namur-Musée provincial Félicien Rops, 7-23.

Cantimori, D. (a cura di) (1980). *Karl Marx: Il capitale*, vol. 1. Roma: Editori Riuniti.

D'Annunzio, G. (1882). *Terra vergine*. Roma: Sommaruga.

Fabre, G. (1981). *D'Annunzio esteta per l'informazione (1880-1900)*. Napoli: Liguori.

Gioanola, E. (1997). *Introduzione al Novecento. Simbolismo, decadentismo, avanguardia*. Milano: Colonna.

12 Così come lo intende Jesi 1980.

Grøta, M. (2015). *Baudelaire's Media Aesthetics. The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media*. New York: Bloomsbury.

Imbriani, M.T. (2010). «La 'miserabile fatica quotidiana': Gabriele D'Annunzio giornalista». Serafini, C. (a cura di), *Parola di scrittore: scrittura e giornalismo nel Novecento*. Roma: Bulzoni, 109-34.

Jesi, F. (1980). *Il mito*. Milano: Mondadori.

Jesi, F. (1979). *La cultura di destra*. Milano: Garzanti.

Nietzsche, F. (2007). *La Gaia scienza e Idilli di Messina*. Adelphi: Milano.

Oliva, G. (1992). *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*. Milano: Mursia.

Oliva, G. (a cura di) (1999). *Gabriele D'Annunzio: Lettere ai Treves*, Milano: Garzanti.

Petersdorff, H. von (a cura di) (1894). *Briefe von Ferdinand Gregorovius an den Staatssekretär Hermann von Thile*. Berlin: Paetel;

Puppa, P. (1993). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e d'Annunzio*. Roma; Bari: Laterza.

Santeroni, M.; Miliani, D. (2015). *La cuoca di d'Annunzio. I biglietti del Vate a 'Suor Intingola'. Cibi, menù, desideri e inappetenze al Vittoriale*. Torino: UTET.

Scarfoglio, E. (1911). *Il libro del Don Chisciotte*. Milano: Treves.

Sorge, P. (1996). «D'Annunzio tra Wagner e Nietzsche». Sorge, P. (a cura di), *Gabriele d'Annunzio: Il caso Wagner*. Roma; Bari: Laterza, 3-40.

Trifone, P. (1991). «D'Annunzio e il linguaggio dei giornali». Andreoli, A. (a cura di), *Studi su D'Annunzio. Un seminario di studio* (Chieti, 23-25 novembre 1988). Genova: Marietti, 55-64.

e-ISSN 2421-292X

Civiltà dannunziana

e-ISSN 2421-292X

Archivio d'Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

La poesia italiana del Novecento e la funzione d'Annunzio: ipotesi di lavoro

Alessio Verdone
Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Abstract Gabriele d'Annunzio was frequently excluded from the generative matrix of the Italian poetical twentieth century. It is time to restore the truth free of any ideological biases. In order to do that, it is necessary to retrace the studies conducted by d'Annunzio's successors who tried to explore different ways to *reckon with* his work. Studies of that kind would make it possible to hypothesise a methodology to use for a systematic investigation aimed at revealing the entity of the qualitative and quantitative impact d'Annunzio's work has had on much of the Italian poetry. It would subsequently be possible to draft a rough analytic route to use as starting point for more substantial future investigations.

Keywords D'Annunzio. Italian contemporary poetry. Attraversamento. Methodology. Analytic route.

Edizioni
Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-04-23
Accepted 2021-06-11
Published 2021-10-21

Open access

Citation Verdone, A. (2021). "La poesia italiana del Novecento e la funzione d'Annunzio: ipotesi di lavoro". *Archivio d'Annunzio*, 8, 237-252.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/013

1 Introduzione

Tra Gabriele d'Annunzio e chi dopo di lui ha operato, sia in campo poetico che in sede critica, esiste un rapporto complesso fatto di rimozioni, attraversamenti, rovesciamenti, stilizzazioni, oltre che di processi memoriali, intenzionali o fortuiti. Molto spesso questa intricata rete di legami dialettici (cf. Mengaldo [1978] 1990, XXXIX) è stata superficialmente negata in nome di una rivendicazione di distanza ideologica dalla lezione dannunziana. Ciò ha fatto sì che il Novecento venisse identificato come un secolo sostanzialmente antidannunziano. Come conseguenza, d'Annunzio è stato quasi completamente estromesso dalle matrici generative del Novecento poetico italiano, relegato in secondo piano rispetto a Pascoli.

Tuttavia, a partire dagli anni Cinquanta, alcuni studiosi hanno ricominciato a interrogarsi seriamente – senza i pregiudizi ideologici che avevano caratterizzato la riflessione critica fino a quel momento – sulle possibili influenze dannunziane nel corpo della poesia novecentesca, mettendo a punto dei personali metodi analitici.

Anche se lavori simili si sono susseguiti più o meno uniformemente fino ai nostri giorni, manca ancora uno studio completo capace di conciliare la microscopia testuale con la macroscopia storico-poetica, che possa finalmente stabilire l'entità dell'influenza qualitativa e quantitativa di Gabriele d'Annunzio nel contesto della poesia italiana del XX secolo.

Un lavoro di questo genere ha ovviamente un alto grado di difficoltà, vista l'inderogabile necessità di spogli imponenti e di vaste e approfondite conoscenze di tutta la poesia del secolo scorso. Non è dunque uno studio da intraprendere prima di aver messo a punto un metodo di indagine attraverso cui raggiungere l'obiettivo nella maniera più razionale possibile. Su questo metodo si vogliono qui formulare delle ipotesi. Per elaborare un piano d'azione è però necessario non perdere di vista lo stato di avanzamento dei lavori fin qui compiuti, i quali costituiscono un ottimo serbatoio analitico da cui poter prendere spunto. Per tale motivo si partirà da una rassegna sullo stato dell'arte e solo successivamente si passerà al nucleo vero e proprio della trattazione. Mai come in questa situazione si rivela opportuno accogliere l'invito sanguinetiano – predicato in tutt'altro contesto – del «*reculer pour mieux sauter*» (Gambaro 1993, 26; corsivo nell'originale). Ritornare indietro è infatti nel nostro caso il miglior modo per preparare un reale ed efficace salto in avanti.

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 237-252 | e-ISSN 2421-292X

2 Un passo indietro

Solo a partire dai primi anni Cinquanta si comincia a fare un discorso critico complessivo riguardo all'influenza della lezione dannunziana sulla poesia italiana del Novecento. Si tratta di riflessioni per forza di cose molto parziali, condizionate dal punto di vista interno e coinvolto degli osservatori e dall'impossibilità per loro di rendere conto razionalmente di qualcosa ancora *in itinere*. Solo uno studioso del Terzo Millennio ha la possibilità di godere della distanza di sicurezza utile per osservare gli eventi nella loro interezza e analizzarli con il giusto distacco. Ciononostante, è fondamentale servirsi di quelle impressioni a caldo. Bisognerà farlo intelligentemente, utilizzandole in maniera flessibile a vantaggio dell'intento che ci si è posti. In ragione di tale flessibilità si è deciso quindi di tralasciare gli studi anteriori agli anni Cinquanta, dal momento che questi risultano quasi sempre caratterizzati da un'episodicità asistematica collegata a intenti commemorativi. Per migliorare la lettura dell'articolo si è scelto, in seguito, di conciliare un raggruppamento diacronico con uno di tipo sincronico, spostando in primo piano i lavori che offrono una visione complessiva e organica sull'argomento e rimandando dunque al momento successivo gli studi più mirati rivolti a comparazioni tra d'Annunzio e singoli autori.

Il primo a parlare della necessità di attraversare la lezione di d'Annunzio, per chiunque avesse voluto fare poesia dopo di lui, fu Montale in un articolo del 1951 dedicato a Guido Gozzano. Proprio a quest'ultimo il futuro premio Nobel attribuiva il primato di tale attraversamento:

> Gozzano, naturalmente dannunziano, ancor più naturalmente disgustato dal dannunzianesimo, fu il primo dei poeti del Novecento che riuscisse (com'era necessario e come probabilmente lo fu anche dopo di lui) ad 'attraversare D'Annunzio' per approdare a un territorio suo. (Montale 1951, 8)

Un'opinione da Montale confermata e ulteriormente estesa in senso generazionale qualche anno dopo, nella prefazione a *Canti barocchi e altre liriche* di Lucio Piccolo del 1956. Qui egli parla apertamente – e in termini positivi – della pervasività dannunziana:

> D'Annunzio [...] è presente in tutti perché ha sperimentato o sfiorato tutte le possibilità stilistiche e prosodiche del nostro tempo. In questo senso non aver appreso nulla da lui sarebbe un pessimo segno. (Montale [1956] 1960, 109-10)

È proprio a partire da questo momento che prende avvio una stagione molto fertile per lo studio delle influenze dannunziane. Uno dei

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 237-252 | e-ISSN 2421-292X

primi a interrogarsi sull'argomento, dando però un'opinione negativa sull'esistenza di un'architettura generale in qualche modo fondata su principi dannunziani, è Luciano Anceschi. Partendo dalla consapevolezza che «D'Annunzio non propone, né istituisce il sistema nuovo su cui lavoreranno i poeti seguenti» (Anceschi 1958, 712) e dopo aver operato un paragone con Pascoli, – il quale al contrario si protende «*verso* ciò che diciamo 'lirica del Novecento'» (713) – lo studioso ritiene invece più utile uno studio del «rapporto tra D'Annunzio e ogni singolo poeta» visto che «la storia di questi rapporti è storia di operazioni individuali e dirette» (715). A questo proposito egli elabora delle ipotesi di lavoro – tutte da verificare, ne è consapevole – che però assomigliano più a petizioni di principio, dal momento che sembrano non contemplare una possibile influenza dialettica della lezione dannunziana. La riflessione di Anceschi si basa infatti su tre tesi principali: la già discussa infondatezza della capacità, per d'Annunzio, di offrire «un sistema nuovo» ai poeti successivi, la negazione di un contributo anche limitato alla preparazione di «un sistema parziale di istituzioni», l'irriducibilità di d'Annunzio «alle intenzioni che uniscono gli svariati sistemi della 'lirica del Novecento' nel loro movimento aperto e variato» (714-15). Queste tesi – che appaiono incontestabili laddove ci si limiti a osservare la questione dal solo punto di vista delle similarità – si manifestano in tutta la loro parzialità se si comincia a prestare attenzione al risultato degli *scarti* dalla lezione dannunziana. Nonostante questi limiti, Anceschi ha comunque il merito di essere il primo a incoraggiare spogli nell'ambito di generi letterari molto diversi tra loro: «non basterà tenere conto del D'Annunzio lirico e teorico, ma converrà considerare *tutto* il D'Annunzio, anche il prosatore» (715).

A questa altezza il dibattito è dunque ormai ben avviato e i lavori cominciano a proliferare. Inizialmente, gran parte delle riflessioni si riferisce – lo si è già visto con Montale – ai poeti di area crepuscolare. Molto importanti in questo senso sono gli studi di Edoardo Sanguineti raccolti in *Tra Liberty e Crepuscolarismo* ([1961] 1965). Qui, partendo da Gozzano e Montale, Sanguineti finisce per includere anche Corazzini e Palazzeschi. Un allargamento di campo che precorre quello più consistente del 1969, in *Poesia italiana del Novecento*, in cui il critico, tracciando i processi di «tensione e opposizione», misura l'«energia del distacco stabilito» (Sanguineti [1969] 2018, XXXI) tra la nuova poesia novecentesca e quella dei due maestri di fine Ottocento, Pascoli e d'Annunzio, che proprio per questo motivo vengono posti all'inizio dell'antologia. Per Sanguineti è dunque fondamentale evidenziare la capacità dei poeti di produrre uno scarto rispetto alle scelte ideologico-formali di chi è venuto prima. Questa prospettiva è molto utile perché consente di astrarre verso una visione più generale dei fenomeni. Applicato al nostro caso, un metodo di questo tipo permette di liberare dall'isolamento i lavori più speci-

fici sul rapporto tra d'Annunzio e singoli poeti, facendoli interagire all'interno di un sistema complesso che facilita il confronto tra le diverse soluzioni espressive adottate dagli autori.

Un approccio simile è seguito infatti da tutti quegli studi definibili come *sistematici*. Tra i contributi più interessanti inclusi in questo gruppo ci sono quelli del Mengaldo della *Tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale* (1975) e dell'Introduzione a *Poeti italiani del Novecento* ([1978] 1990). In questi lavori Mengaldo, muovendo da analisi localizzate, finisce sempre per ricondurle a un sistema generale finalizzato alla costruzione di una storia linguistica della poesia italiana del Novecento. E anzi egli è il primo a denunciare senza ambiguità la coeva «omissione [...] nei confronti di D'Annunzio» negli studi di poesia, incoraggiando conseguentemente i colleghi critici ad avviare

> ricerche sistematiche sulla varia presenza della lezione dannunziana nei lirici del nostro secolo e, più in generale, sul debito che il linguaggio letterario del Novecento contrae nel suo costituirsi verso quello dannunziano. (Mengaldo 1975, 71)

Insieme a quelli mengaldiani vanno considerati, come già anticipato, anche altri studi. Quelli di Aldo Rossi (1968a; 1968b), ad esempio, offrono una visione non trascurabile sulle modalità di organizzazione di un metodo analitico. Egli decide infatti di basare la sua indagine su tre direzioni fondamentali di ricerca:

> a. influenza del d'Annunzio 'buono' (Contini) del *Poema paradisiaco* [...];
>
> b. influenza del d'Annunzio delle *Laudi* (predominante, ma senza l'esclusione della restante opera più esposta) nella tematica, nel lessico, nella sintassi, nella metrica di Ungaretti, Montale, Quasimodo, Sbarbaro [...].
>
> c. influenza o estremamente generica dell'ideologia dannunziana [...] o estremamente circoscritta di opere dannunziane. (Rossi 1968b, 68)

Dunque il solito *Paradisiaco* che si porta sempre dietro i Crepuscolari, le *Laudi* e la non precisata «opera più esposta» in alcuni autori scelti, l'influenza ideologica. Quindi anche in questo caso l'analisi rimane parziale. Nonostante ciò, il lavoro di Rossi ha grande rilevanza per il suo sforzo astraente, per la sua volontà di intravedere quello che altrove si è definito il sistema generale.

Nello stesso gruppo rientra anche Frattini ([1965] 1969), il quale ha il merito di riuscire a osservare anche autori cosiddetti minori, come Onofri, Vigolo e Barile, per citarne solo alcuni. Non limitare

lo sguardo alle sole grandi colonne del Novecento può essere infatti un ottimo modo per ricreare in laboratorio l'atmosfera poetica che si respirava in quegli anni e per capire finalmente che la lezione dannunziana era difficilmente aggirabile senza ripercussioni. Di questo Frattini è consapevole: e, non a caso, la sua ricerca si conclude con un'efficace metafora naturalistica che – mentre contribuisce a spiegare iconicamente l'entità dell'influenza dannunziana – funziona da auspicio per gli studi futuri:

> Forse meglio l'opera di D'A. andrebbe configurata come una mostruosa pianta che ha generato fiori e frutti lasciando nella terra che l'ha nutrita molti semi e fermenti fecondi. È tempo ormai […] di riconoscere tali semi e fermenti, liberando per un verso D'A. poeta dalle incrostazioni deformanti del dannunzianesimo […]; dall'altro illuminando con sempre più puntuali verifiche il capillare irraggiamento di sì eccezionale artista nelle nostre lettere novecentesche. (Frattini [1965] 1969, 139)

Gibellini ([1995] 2010) chiude questo gruppo di lavori. A differenza degli altri qui si sceglie di porre il focus sul solo *Alcyone*, considerato uno dei maggiori centri di irradiazione delle influenze dannunziane. A partire da quest'opera e dall'approfondimento di alcune tematiche ricorrenti nella poesia del Vate, Gibellini riesce a illuminare una vasta porzione della poesia italiana del Novecento. Le conclusioni del critico avvalorano poi ulteriormente la tesi secondo cui la maggior parte dell'influenza di d'Annunzio sui suoi successori derivi da meccanismi di reazione dialettica:

> [I] lirici nuovi che capirono il senso di quel libro [*Alcyone*], ne constatarono lo scacco conoscitivo e, rifiutando la costruzione complessiva, ne tesaurizzarono preziosi frammenti. Essi respingevano l'ambizione del poema, spostavano l'asse dal piano estetico a quello etico e teoretico, convertivano l'accesa adesione a una natura oggettiva e favolosa nell'invenzione di paesaggi interiori, sostituivano le mitiche creature con i fantasmi impalpabili dell'anima, volgevano il canto a piena gola in nitido sussurro: *Alcione* continuava ad essere il libro generativo della lirica novecentesca e D'Annunzio il padre che occorre idealmente uccidere, ma con cui non si cessa di dialogare. (Gibellini [1995] 2010, XXV)

Come appendice degli studi di ampio respiro vanno invece trattati quei lavori che si concentrano più sulla ricezione che sull'effettiva influenza testuale di d'Annunzio. Tra questi possono essere utili soprattutto *Gabriele D'Annunzio: arte e linguaggio*, trascrizione del discorso tenuto da Alfredo Schiaffini ([1963] 1969) all'Accademia dei Lincei in occasione del centenario dannunziano; gli atti del conve-

gno *D'Annunzio e i poeti d'oggi*, tenutosi a Pescara nel 1989, pubblicati nella *Rassegna dannunziana* (1990); *D'Annunzio contronovecentesco* di Riccardo D'Anna (1996), che raccoglie un'interessante scelta di dichiarazioni d'autore sulla ricezione della lezione dannunziana.

È chiaro che gli studi fin qui definiti *sistematici* hanno il vantaggio di offrire soluzioni di metodo coerenti, coese e soprattutto compiute. Altrettanto fondamentali sono però quelle trattazioni *specifiche* che osservano da vicino la relazione intercorrente tra d'Annunzio e singoli poeti o gruppi di poeti. Ognuno di questi studi che, lasciati isolati, rischiano di rimanere inerti, prendono un diverso valore se fatti interagire l'uno con l'altro, in vista di una sistematizzazione astraente. Obiettivo che si cercherà di perseguire nella terza parte dell'articolo. Un serbatoio capiente di studi di questa natura può essere rintracciato negli «Atti della tavola rotonda: "D'Annunzio e la lingua letteraria del Novecento"» – pubblicati nei *Quaderni Dannunziani* nel 1972 – al cui interno troviamo analisi fondamentali come *D'Annunzio e il primo Lucini* di Viazzi (1972), *Saba e D'Annunzio* di Caccia (1972) e *D'Annunzio e la poesia dei Novissimi* di Petrucciani (1972). Una dettagliata comparazione tra d'Annunzio e Campana può invece essere rintracciata in *Le due Chimere* di Bàrberi Squarotti ([2005] 2007). Saba è ripreso anche in una trattazione molto più recente di Djurić (2008), *Umberto Saba e Gabriele d'Annunzio*. Alla «'funzione' d'Annunzio» è infine dedicata l'indagine di Marinoni (2016).

Un'ultima tipologia è quella degli studi *non mirati*. Tra questi rientrano tutti quei lavori che, pur non avendo come obiettivo principale l'indagine sul lascito dannunziano, contengono, in alcuni loro passaggi, osservazioni o analisi rilevanti per la nostra riflessione. Di seguito un elenco sintetico.

Importanti cenni sulla reazione crepuscolare al dannunzianesimo si possono trovare in *I crepuscolari* di Scalia (1957); sulla reazione di Lucini sfociata nelle *Antidannunziane* ci si può avvalere di Curi ([1999] 2001) come un punto di partenza. Riguardo ad Amelia Rosselli, Carbognin (2008, 70) osserva le strategie di «*transcodificazione* linguistica» e «di *ibridazione* letteraria» impiegate dalla poetessa per rifunzionalizzare i materiali dannunziani. Sempre Carbognin (2007; 2013; 2018) fornisce informazioni sulla reazione di Andrea Zanzotto a d'Annunzio.

In questo ultimo gruppo rientrano poi anche studi che contengono informazioni utili per approfondire uno dei fondamentali lasciti della lezione dannunziana, quello metrico. Degni di nota, in questo contesto, oltre al già citato Mengaldo (1975), anche la seconda serie della *Tradizione del Novecento* (Mengaldo 1987), *Innovazioni metriche italiane tra Otto e Novecento* (Contini [1968] 1970) e il capitolo dedicato a d'Annunzio in *La metrica italiana contemporanea* (Giovannetti, Lavezzi [2010] 2016), che richiama l'attenzione sulle tecniche metriche adottate nell'ambito della strofe lunga.

e-ISSN 2421-292X

Dopo aver fatto il passo indietro promesso a inizio trattazione, passiamo adesso alla formulazione di alcune ipotesi di lavoro.

3 Ipotesi di lavoro

Abbiamo già parlato di quanto la reazione in blocco di tutto il Novecento critico e poetico alla lezione di Gabriele d'Annunzio rischi spesso di indurre a identificare l'intero secolo come sostanzialmente antidannunziano. Tale rigetto – per certi versi innegabile – è quasi in ogni caso figlio della distanza ideologica: è dunque un'etichetta che regge solo fino a quando ci si fermi a osservare l'ideologia separata da tutto il resto. Ma è altro che bisognerebbe approfondire con maggiore attenzione. Ciò che può interessare a uno studioso del Terzo Millennio non è tanto quale rapporto avesse un ristretto gruppo di poeti con il tale predecessore, quanto invece in che modo questo predecessore, nel nostro caso d'Annunzio, possa averli influenzati nel loro sistema poetico generale e nelle loro particolari scelte tematiche e formali. Sia subito chiaro che per *influenza* si intende qui non solo ciò che viene mutuato per analogia, ma soprattutto ciò che si fa strada attraverso lo scarto. Il fatto di intendere la poetica dannunziana come modello negativo non la priva infatti dell'importante funzione di termine di paragone dialettico a partire dal quale poter sviluppare per opposizione nuovi modelli espressivi. In sostanza esiste un unico modo per superare d'Annunzio: confrontarsi con d'Annunzio, evitando di rimuoverlo prima di averci fatto i conti. Che è in sostanza ciò che affermava Montale. Il superamento dell'odiato maestro si realizza dunque in attraversamenti non raramente sfocianti in una specularità ideologica spesso paragonabile al «negativo di un'immagine fotografica» (Porta 1960a, 162), che rivela però, a una lettura attenta, forme di sopravvivenza tematiche e formali di stilemi tipicamente dannunziani nel corpo della nuova poesia novecentesca. Una lettura molto spesso censurata, omessa o ridimensionata a favore di un'interpretazione tutta addossata geneticamente allo sperimentalismo linguistico di Pascoli (Pasolini 1955).

Adesso – considerando che sarebbe ugualmente inappropriato un ridimensionamento inverso, tutto schiacciato su d'Annunzio – è invece auspicabile una reintegrazione del modello dannunziano tra le componenti generative della poesia del Novecento. Del resto risolvere la disputa dualistica tra le due colonne di fine Ottocento a favore di uno o dell'altro rischierebbe di falsare la realtà delle cose. Di questo avviso è anche Mengaldo che infatti ritiene necessario osservare più da vicino

> uno dei fatti che vanno considerati fondamentali per la genesi del linguaggio della lirica – e non solo della lirica – novecentesca: cioè

> appunto il costituirsi di una larga *koinè* pascoliano-dannunziana che diviene base istituzionale della lingua letteraria contemporanea e punto di partenza per gli arricchimenti e scarti successivi. (Mengaldo 1975, 51)

L'esistenza di questa *koinè* – a volte «non differenziabile» (193), proprio perché è difficile capire cosa provenga da Pascoli e cosa da d'Annunzio – dimostra l'assoluta inconsistenza di interpretazioni pregiudiziali (come quelle pasoliniane) che, in seguito a prese di posizione prevalentemente ideologiche, rimuovono nella sua interezza la lezione dannunziana, facendo finta che non sia esistita.

Diventa dunque ancora più importante cercare di ristabilire una verità storico-letteraria e testuale che permetta di ovviare a questa rimozione senza che essa venga sostituita da un'altra rimozione. Per fare ciò bisognerà operare a più livelli, cercando di coniugare le acquisizioni testuali con una più generale visione storico-letteraria. Un interessante spunto analitico – capace di cogliere con rigore la complessità della situazione nonostante la sua dipendenza da una prevalente prospettiva linguistico-stilistica – viene appunto dai lavori di Mengaldo, il quale lo ha ben illustrato in *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento* (1975, 190-216). Tale metodo consiste in analisi lessicali (che oggi potrebbero essere facilmente integrate e rese più agevoli utilizzando gli strumenti della linguistica dei *corpora*), sintattico-retoriche, metrico-prosodiche e tematiche.

Considerate queste premesse, una ricerca degna di nota sulla permanenza dannunziana dovrebbe dunque essere condotta con occhi capaci di integrare – per dirlo con una famosa formula pseudo-sanguinetiana – uno sguardo contemporaneamente miope e presbite, con cui rivolgersi a fenomeni esistenti nell'ambito del testo e riuscire a ricondurli al sistema generale della poesia italiana del Novecento. Una simile strategia necessita ovviamente di una visione simultanea su due fronti: quello di partenza – cioè le opere di d'Annunzio, in prosa e in poesia (cercando di uscire dal circuito vizioso che guarda ai soli *Poema Paradisiaco* e *Laudi*, integrando tutte le opere fino al *Libro segreto*) – e quello di arrivo – cioè i poeti che con la lezione dannunziana si trovano a dover fare i conti.

Al fine di dare fattibilità a un procedimento altrimenti troppo dispendioso risulta necessario stabilire i limiti temporali entro cui operare un'analisi di questo genere e poi, all'interno dell'intervallo considerato, individuare degli addensamenti, cioè poeti o gruppi di poeti, da osservare in dettaglio. In base agli studi preliminari per la preparazione di questo articolo si ritiene – per i motivi che saranno presto chiariti – che un primo nucleo di indagine dovrebbe comprendere l'intervallo che va da Gian Pietro Lucini – il primo a dover fare i conti con la lezione dannunziana – fino ai Novissimi – in cui l'«avversione per il *poeta-io*» (Porta [1960b] 2003, 161) segna il punto di massima

e-ISSN 2421-292X

intensione del rifiuto del connubio dannunziano di arte e vita. Ciò non toglie che, una volta fatto ordine in questo arco temporale, non si possa andare ulteriormente avanti sondando ad esempio, tra altre, la poesia di Giuseppe Conte, il quale in una intervista a Fabio Larovere si definisce «un dannunziano a metà», dichiarando altresì che «non si può prendere D'Annunzio e buttarlo tutto nella spazzatura come si fa oggi» (Larovere 2017, 74).

Una volta formulato un potenziale metodo di indagine, è possibile passare ad abbozzare, senza alcuna pretesa di completezza, un percorso di analisi, sulla base delle acquisizioni critiche già disponibili unite allo spoglio parziale effettuato finora.

3.1 Per un percorso ipotetico

Come si è già avuto modo di affermare, è particolarmente opportuno far partire l'indagine da Lucini piuttosto che dai poeti di area crepuscolare – come invece tende a fare la maggior parte della critica. È infatti proprio Lucini a dare avvio a quel massiccio attraversamento di d'Annunzio che sarà comune a tutto il Novecento poetico (Cf. Curi [1999] 2001, 59). In questo contesto, l'ambito che necessita di un maggiore approfondimento è sicuramente quello legato alla contraddittoria postura del poeta nei confronti di d'Annunzio nel passaggio dalla produzione giovanile a quella più matura (sfociante nelle *Antidannunziane*), cioè l'evoluzione che porta Lucini dalla «concordanza parziale» alla «divergenza radicale» (Viazzi 1972, 143).

Solo in un secondo momento si potrà dunque passare ai Crepuscolari, ma intesi – alla maniera di Sanguineti ([1969] 2018) – in senso più lato e comunque da considerare ognuno per sé, senza cercare di omogeneizzarne le poetiche. È appunto questa una delle aree più battute dalla critica, ma rimane comunque auspicabile incrementare la quantità delle analisi testuali. Resta probabilmente da verificare ulteriormente la teoria sanguinetiana che guarda all'autonomo «sentiero di conciliazione» (Sanguineti [1969] 2018, XLVII) seguito da Govoni accanto al cosiddetto fronte della «vergogna della poesia» formato – seppur con tecniche diverse, che vanno dal piangevole al grottesco – dalla triade Corazzini, Gozzano, Palazzeschi.

Al fronte del rifiuto della condizione di poeta corrisponde al contrario quello della rivendicazione del ruolo realizzato in Ungaretti – si ricordino i versi di *Italia*, «Sono un poeta | un grido unanime | sono un grumo di sogni» (Ungaretti [1969] 2017, 95) – in cui il confronto con d'Annunzio, ancora lungi dall'essere del tutto compreso, sembra assodato sin dall'esordio crepuscolare fino alle opere più mature (Sanguineti [1961] 1965, [1969] 2018; Porta 1960a).

Un altro punto cieco è tuttora quello dei rapporti tra il Vate e il Futurismo. In questo caso è impossibile dedicarsi ad analisi esclusivamente

testuali e anzi la componente biografica sembra addirittura preponderante. Se si osserva ad esempio il rapporto tra Marinetti e d'Annunzio ci si accorge, come ha ben dimostrato Bragato (2018), che ci si trova di fronte a «un'ambivalenza irrisolta», visto che Marinetti più che attraversarlo dovette «gareggiare con lui» (62). Ovviamente il Futurismo non è solo Marinetti: è quindi fondamentale non rimanere imbrigliati nel dualismo appena descritto, cercando invece di allargare l'analisi agli altri poeti futuristi. Quello che si scopre è che la negazione futurista del sublime – di cui d'Annunzio è ovviamente uno dei rappresentanti maggiori – diventa solo un modo per sostituirlo con un «neo-sublime industriale» (Sanguineti [1969] 2018, XLVIII), tanto da far parlare dei futuristi come «i soli veri dannunziani in Italia» (Anceschi 1958, 715).

Spostandosi in area vociana sarà importante rivolgersi a Campana e Sbarbaro. Nel primo è stata persino vista un'assonanza ideologica con d'Annunzio (Mengaldo 1975), mentre Bàrberi Squarotti ([2005] 2007) ha individuato una continuità tematica sfociante in una sorta di risemantizzazione della poetica dannunziana. Sbarbaro invece, anche per mezzo di una «prosa lirica [...] difficilmente concepibile senza l'appoggio dell'esperienza dannunziana» (Mengaldo 1975, 72), sembra essere importante per il ruolo di mediatore verso Montale.

Su quest'ultimo le indagini mengaldiane sono state piuttosto approfondite. Rimane tuttavia auspicabile concentrarsi sulle opere meno analizzate, soprattutto *Satura*, in cui il poeta, servendosi di moduli parodici, sembra ritornare a d'Annunzio, ma solo per superare se stesso. Un esempio piuttosto famoso è quello di *Piove*, in cui si possono trovare versi autoironici come «piove sugli ossi di seppia» (Montale [1971] 2010, 134-8).

Potrà essere quindi la volta di Saba, il quale più di ogni altro poeta compendia in sé l'atteggiamento di tutto il Novecento nei confronti di d'Annunzio, perché dopo un'appassionata adesione giovanile

> Saba si stacca presto da D'Annunzio e lo condanna e lo disprezza: ma insieme lo ammira come artista, e ne risente la suggestione per tutta la vita. (Caccia 1972, 181)

Infatti, alla seduzione giovanile, insieme poetica e biografica (egli fu addirittura ospite di d'Annunzio), fa seguito la «requisitoria antidannunziana» (Frattini [1965] 1969, 98) di *Quello che resta da fare ai poeti* (Saba [1911] 1964) in cui «la nessuna onestà» di d'Annunzio è contrapposta alla «poesia onesta» di Manzoni. Ma nonostante ciò la lezione dannunziana – seppure piegata con una strumentalizzazione necessaria alla propria poetica «rimane» in Saba «vitale [...] come possibile fonte di una potente musicalità, sensualità e vivacità immaginativa» (Djurić 2008, 47).

Il percorso finora tracciato non potrà permettersi di tralasciare l'area rondista. Qui si ritiene opportuno osservare Cardarelli. Anche se

il rapporto con d'Annunzio passa «largamente attraverso [il] Cardarelli prosatore», i punti di contatto consistono soprattutto in «schemi retorico-formali» (Mengaldo 1975, 203).

Per quanto riguarda l'Ermetismo – seguendo il percorso già tracciato in Marinoni (2016), il quale mette a frutto analisi tematiche, lessicali, metriche e ideologiche – particolare rilevanza potrebbe avere un'indagine sull'entità degli elementi di continuità principalmente nel primo Luzi, Gatto, Quasimodo, Parronchi e Bigongiari.

Un discorso a parte merita Pavese. Saranno da ricercare soprattutto influenze legate all'uso della versificazione scandita per piedi, dal momento che egli condivide il modello whitmaniano con le *Odi navali* dannunziane. È poi dimostrata una continuità immaginativa e lessicale e una consonanza di «toni e stilemi» (Mutterle 1972, 311) in *La terra e la morte* e *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, come fanno vedere chiaramente gli spogli di Mutterle (1972).

È poi chiara la prospettiva di Sereni. Egli ha parlato di «una doppia contestazione, una di ordine contenutistico e una di ordine formale» (Sereni 1972, 70) nei confronti di d'Annunzio che aveva finito con il causare una «rimozione» (69) da parte di molti della sua generazione. Ciononostante, Mengaldo (1975, 191) ha trovato continuità tematiche con d'Annunzio nel *Diario d'Algeria*. Del resto anche Sereni ha parlato di suggestioni giovanili provenienti dal *Paradisiaco*, dalla *Chimera*, dal *Piacere*, dalle *Laudi* e addirittura da *Forse che sì forse che no* (cf. Sereni 1972, 69). Ma la lezione dannunziana è facilmente rintracciabile anche negli *Strumenti umani* (1965): basti considerare *La poesia è una passione?* (Sereni [2013] 2014, 204-6), in cui il poeta disloca un'intera citazione dal *Novilunio* nel corpo del testo.

In Fortini il lavoro è certamente tutto da compiere. Ma anche solo considerando i rimandi più grossolani rimane la sensazione che d'Annunzio debba aver agito anche sulla sua poesia. Una parziale e molto superficiale testimonianza è contenuta in alcuni versi di *Tomba di Vetulonia*, prima in *Foglio di Via*, poi dirottata in *Versi primi e distanti*, in cui si legge una chiara citazione, ancora della *Pioggia*, in versi come questi: «e parole | Rade odo che sibilano» (Fortini [1946] 2018, 213-18).

La situazione è piuttosto complessa in Amelia Rosselli. Infatti, anche se l'autrice ha sempre sorvolato sull'apporto dannunziano ai suoi versi, appare evidente una scoperta presenza testuale di riferimenti volti a una «rifunzionalizzazione della fonte» (Lorenzini 2004) o, come mostrato da Carbognin (2008), a una strategia di «*transcodificazione* linguistica» e di «*ibridazione* letteraria».

Osservando Zanzotto sarà invece essenziale capire quanto possa avere inciso specialmente su *Dietro il paesaggio* la connotazione paesaggistica di certo d'Annunzio. Bisognerà poi seguire Carbognin sul valore della lingua di d'Annunzio nella ricezione zanzottiana come «esempio di poesia acronica e incorruttibile» e come «limite

massimo […] raggiungibile dall'artificio». Nel fare ciò non bisognerà trascurare quanto affermato da Venturi (2016) riguardo alla prima stesura de *Gli articoli di G.M.O*, poesia esordiale di *Idioma* (Zanzotto [1999] 2011, 723-4). Questo testo – il cui protagonista è facilmente identificabile nel «giornalista e prosatore dannunziano Giannino Omero Gallo» (Vasarri 2016, 237) – viene utilizzato dal critico per dimostrare come

> lo scrittore e il suo modello d'Annunzio diveng[a]no simboli di una lingua inautentica e artificiale, inadatta a comunicare la concretezza e la semplicità della Heimat. (Venturi 2016, 194)

Giunto a tal punto il percorso dovrà includere anche Pasolini. La rimozione appare più pronunciata che mai nella lettura esclusivamente pascoliana delle radici della poesia novecentesca (Pasolini 1955). L'analisi dovrebbe guardare con interesse all'impiego dell'autobiografia nella poesia pasoliniana, pericolosamente vicina a quella che egli stesso chiamava, scrivendo di Pascoli, «vita […] *ridotta alla funzione poetica*» (6). Una formula che richiama a maggior ragione d'Annunzio, che del connubio di arte e di vita aveva fatto un simbolo. E di «equivoca simbiosi di vita e di opera» in effetti si è già parlato anche riguardo allo stesso Pasolini (Fortini 1993, 171).

Come già anticipato in fase di formulazione teorica, un primo consistente nucleo analitico dovrà approdare alla Neoavanguardia. Qui grande attenzione andrebbe rivolta alla pratica del *lusus* letterario e all'utilizzo di stilemi tipicamente dannunziani come superlativi, stile nominale ed elencazioni (cf. Petrucciani 1972). Prima di tutto si dovranno rintracciare eventuali conseguenze testuali dell'interesse di Antonio Porta per d'Annunzio (dimostrato a partire dalla sua tesi di laurea, intitolata *La poesia di D'Annunzio verso il 900. Rapporti con alcuni poeti*; Porta 1960a). Degna di nota anche la seconda fase elegiaca della poesia di Edoardo Sanguineti, teorizzata come poesia quotidiana alternativa alla «supervita del superuomo» dannunziano e all'«ipovita dell'ipouomo» montaliano (Sanguineti 2000, 229).

4 Auspici per il futuro

In questo lavoro si è dunque cercato di conciliare una visione riepilogativa, volta a riprendere il filo delle riflessioni che fino a oggi si sono susseguite in maniera discontinua, a una invece più propositiva, indirizzata alla formulazione di un possibile metodo di lavoro. Successivamente si è abbozzato un itinerario di massima da poter seguire nella messa in opera del metodo appena prima ipotizzato. Pur essendo consapevoli della parzialità del lavoro fin qui compiuto – che non può essere che la scintilla di uno studio molto più vasto e sistemati-

e-ISSN 2421-292X

co – si crede di aver chiaramente mostrato l'esistenza della rimozione ideologica messa in atto da tanto Novecento poetico e critico nei confronti della lezione di Gabriele d'Annunzio. Ciononostante l'influenza, soprattutto dialettica, di d'Annunzio ha continuato ad avere un peso determinante per l'elaborazione delle strategie espressive delle generazioni che lo hanno seguito. Quello che si auspica oggi è la messa in atto di uno sforzo razionale da parte della critica, in grado di ristabilire, senza pregiudizi di sorta, la verità delle cose, riassegnando a d'Annunzio il ruolo che merita tra le matrici generative della poesia italiana del Novecento.

Bibliografia

D'Annunzio e i poeti d'oggi (1990) = *Atti del Convegno Internazionale* (Pescara, 13-14 ottobre 1989). *Rassegna dannunziana*, n.u., 8, 18.

Anceschi, L. (1958). «Ipotesi di lavoro sui rapporti tra D'Annunzio e la 'lirica del Novecento'». *Convivium*, n.s., 6.

Bárberi Squarotti, G. [2005] (2007). «Le due Chimere: d'Annunzio e Campana». Verdenelli, M. (a cura di), *Dino Campana: 'una poesia europea musicale colorita' = Giornate di studio* (Macerata, 12-13 maggio 2005). Macerata: Eum.

Bernardi, M. (a cura di) (1972). «Atti della tavola rotonda: 'D'Annunzio e la lingua letteraria del Novecento'». *Quaderni Dannunziani*, 40-41. Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani».

Bragato, S. (2018). «'Figlio di una turbina e di d'Annunzio': Marinetti edipico?». *Archivio d'Annunzio*, 5, 61-78. `http://doi.org/10.30687/AdA/2421-292X/2018/05/007`.

Caccia, E. (1972). «Saba e D'Annunzio». Bernardi 1972, 165-90.

Carbognin, F. (2007). *L''altro spazio': Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*. Varese: Nuova Editrice Magenta.

Carbognin, F. (2008). *Le armoniose dissonanze. 'Spazio metrico' e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*. Bologna: Gedit.

Carbognin, F. (2013). «Una grammatica del 'vero'». Lorenzini, N.; Carbognin, F. (a cura di), *Dirti 'Zanzotto'. Zanzotto e Bologna (1983-2011)*. Varese: Nuova Editrice Magenta, 75-98.

Carbognin, F. (2018). «'Luogo preso in parola'. Sul paesaggio lirico di Andrea Zanzotto». Bongiorno, G.; Toppan, L. (a cura di), *Nel 'melograno di lingue'. Pluristilismo e traduzione in Andrea Zanzotto*. Firenze: Firenze University Press, 97-134.

Contini, G. [1968] (1970). «Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento». Contini, G., *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi, 587-99.

Curi, F. [1999] (2001). *La poesia italiana del Novecento*. Roma-Bari: Laterza.

D'Anna, R. (1996). «D'Annunzio contronovecentesco». Colasanti, A., *La nuova critica letteraria nell'Italia contemporanea*. Rimini: Guaraldi.

Djurić, Ž. (2008). «Umberto Saba e Gabriele d'Annunzio. (Alcuni aspetti critici e testuali)». *Rivista di letteratura italiana*, 26(1), 45-53.

Fortini, F. (1993). *Attraverso Pasolini*. Torino: Einaudi.

Fortini, F. [1946] (2018). *Foglio di via e altri versi. Edizione critica e commentata*. A cura di B. De Luca. Macerata: Quodlibet.

e-ISSN 2421-292X

Frattini, A. [1965] (1969). *Dai Crepuscolari ai 'Novissimi'. Studi sulla poesia italiana del Novecento*. Milano: Marzorati Editore.
Gambaro, F. (1993). *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*. Milano: Anabasi.
Gibellini, P. [1995] (2010). «Introduzione». D'Annunzio, G., *Alcyone*. Torino: Einaudi.
Giovannetti, P.; Lavezzi, G. [2010] (2016). *La metrica italiana contemporanea*. Roma: Carocci.
Larovere, M. (2017). «Il primato della poesia per Giuseppe Conte». *Città e dintorni*, 2017, 121.
Lorenzini, N. (2004). «Memoria testuale e parola 'inaudita': Amelia e Gabriele». Lorenzini, N., *La poesia: tecniche di ascolto. Ungaretti, Rosselli, Sereni, Zanzotto, Sanguineti, Porta*. Lecce: Manni, 67-91.
Marinoni, M. (2016). «La 'funzione' D'Annunzio nella grammatica degli ermetici». Dolfi, A. (a cura di), *L'Ermetismo e Firenze = Atti del Convegno Internazionale di studi* (Firenze 27-31 ottobre 2014). Firenze: Firenze University Press.
Mengaldo, P.V. (1975). *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*. Milano: Feltrinelli.
Mengaldo, P.V. (1987). *La tradizione del Novecento. Nuova serie*. Firenze: Vallecchi.
Mengaldo, P.V. (a cura di) [1978] (1990). *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Feltrinelli.
Montale, E. (1951). «Gozzano dopo trent'anni». *Lo Smeraldo*, 5(5), 30 settembre.
Montale, E. [1956] (1960). «Prefazione». Piccolo, L., *Gioco a nascondere. Canti barocchi e altre liriche*. Milano: Mondadori, 109-10.
Montale, E. [1971] (2010). *Satura*. Milano: Mondadori.
Mutterle, A.M. (1972). «Appunti sulla lingua di Pavese lirico». Mutterle, A.M., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*. Padova: Liviana, 263-313.
Pasolini, P.P. (1955). «Pascoli». *Officina*, 1, maggio, 1-8.
Petrucciani, M. (1972). «D'Annunzio e la poesia dei Novissimi». Bernardi 1972, 191-202.
Porta, A. (1960a). *La poesia di D'Annunzio verso il 900. Rapporti con alcuni poeti* [tesi di laurea]. Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore.
Porta, A. [1960b] (2003). «Poesia e poetica». Giuliani, A. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*. Torino: Einaudi.
Rossi, A. (1968a). «D'Annunzio e il Novecento (I)». *Paragone Letteratura*, 222, agosto 1968.
Rossi, A. (1968b). «D'Annunzio e il Novecento (II)». *Paragone Letteratura*, 226, dicembre 1968.
Saba, U. [1911] (1964). «Quello che resta da fare ai poeti». Saba, U., *Prose*. Milano: Mondadori, 751-6.
Sanguineti, E. [1961] (1965). *Tra Liberty e Crepuscolarismo*. Milano: Mursia.
Sanguineti, E. [1969] (2018). *Poesia italiana del Novecento*. Torino: Einaudi.
Sanguineti, E. (2000). *Il chierico organico. Scritture intellettuali*. Milano: Feltrinelli.
Scalia, G. (1957). «I crepuscolari». *Officina*, 8, gennaio, 301-11.
Schiaffini, A. [1963] (1969). «Gabriele D'Annunzio: arte e linguaggio». Schiaffini, A., *Mercanti, poeti. Un maestro*. Milano; Napoli: Ricciardi, 78-131.
Sereni, V. (1972). «Testimonianza». Bernardi 1972, 69-71.
Sereni, V. [2013] (2014). *Poesie e prose*. Milano: Mondadori.
Ungaretti, G. [1969] (2017). *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.

Vasarri, F. (2016). Recensione di *Genesi e storia della ‘trilogia’ di Andrea Zanzotto*, di Venturi, F., *Oblio*, 6(24), 236-7.
Venturi, F. (2016). *Genesi e storia della ‘trilogia’ di Andrea Zanzotto*. Pisa: Edizioni ETS.
Viazzi, G. (1972). «D’Annunzio e il primo Lucini». Bernardi 1972, 119-47.
Zanzotto, A. [1999] (2011). *Le poesie e prose scelte*. Milano: Mondadori.

e-ISSN 2421-292X

e-ISSN 2421-292X

Archivio d'Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

Le lettere di Gabriele d'Annunzio a Virginio Avi. Una corrispondenza politica
Il Fondo Tursi presso la Fondazione Giorgio Cini e la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia

Roberta Favia
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The Tursi Fund, kept at the Cini Foundation and the Marciana Library in Venice, largely unpublished, preserves an important and unexplored heritage referring to the 'Venetian period' of d'Annunzio and to the political and military commitment in aviation during the first world conflict. The essay presents an integral and chronologically reconstruction of the entire collection with particular attention to the letters sent by d'Annunzio to Virginio Avi, director of the *Gazzetta di Venezia* between 1916 and 1918.

Keywords Letters. Political d'Annunzio. Venice. First World War. Gazzetta di Venezia. Correspondence.

Sommario 1 La consistenza del Fondo Tursi della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. – 1.1 Le lettere e i documenti di Gabriele d'Annunzio inviati a Virginio Avi conservate nel Fondo Tursi della Fondazione Giorgio Cini. – 2 Libri e testi a stampa dedicati a Virginio Avi presenti nel Fondo Tursi della Biblioteca Nazionale Marciana.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-02-17
Accepted 2021-05-18
Published 2021-10-21

Open access

Citation Martinuzzi, P. (2021). "Oltrepassare la soglia della morale: delitto, giustizia, suicidio. *L'innocente* secondo Luchino Visconti". *Archivio d'Annunzio*, 8, 253-294.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/008

Che d'Annunzio fosse un grafomane compulsivo, anche, se non soprattutto, della forma epistolare, lo si è sempre saputo; molti e ben curati sono gli epistolari o i carteggi editi e inediti che lo testimoniano, e ancora di più sono le singole missive che le centinaia di destinatari hanno nei decenni ricevuto con la firma autografa, i motti e le filigrane tipiche della carta da lettere dannunziana.

Che d'Annunzio abbia speso alcuni anni della sua vita nella lotta politica attiva, e che di questo periodo Venezia, in particolare, sia stata testimone privilegiata, è anche questa cosa nota.

Le lettere conservate nel Fondo Tursi della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (Favia 2015) – sin qui in gran parte inedite e di cui si propone integrale trascrizione in questo contributo – rappresentano un osservatorio più che privilegiato per indagare da un lato la personalità e l'influenza di d'Annunzio nel contesto politico degli anni della prima guerra mondiale fino alla vicenda di Fiume; dall'altro le tipicità dell'uso della forma epistolare.

Si tratta infatti di lettere di natura cronachistica, a tratti quasi diaristiche, tutte a sfondo e contenuto fortemente politico e propagandistico che d'Annunzio – talvolta dal fronte, talvolta dalla casetta rossa veneziana – inviò a Virginio Avi perché venissero pubblicate sulla *Gazzetta di Venezia* di cui Avi fu direttore tra il 1916 e il 1919.

Dai contenuti delle lettere e anche dalla loro quantità, ci si potrà rendere conto di quanto e come sia stato permesso a d'Annunzio, sicuramente per una comune visione politica e volontà di usare il quotidiano diretto da Avi come un mezzo di propaganda fortemente personalizzata.

Di Virginio Avi si sa poco o nulla se non che fu direttore, appunto, della *Gazzetta di Venezia* proprio negli anni 'utili' alla causa patriota irredentista dannunziana; ma la figura che ne emerge dal carteggio, composto di fatto da tutte le lettere dannunziane e una sola di mano di Avi a d'Annunzio, è quella di una persona talmente fedele alla fede, come più volte lo definisce d'Annunzio stesso, da permettere al soldato poeta di intrattenere con il giornale un vero e proprio rapporto personale. D'Annunzio dà indicazioni di stampa, corregge le bozze, rimprovera – gentilmente ma senza far passare nulla – gli errori di stampa, blandisce il suo destinatario quando i testi vengono riprodotti senza errori e la maggior parte delle volte, come si vedrà dalle indicazioni delle singole carte di seguito riportate, quanto d'Annunzio chiede viene pubblicato il giorno seguente o al massimo entro un paio di giorni, per lo più trovando spazio nella prima pagina del giornale. D'Annunzio 'usa' il mezzo della *Gazzetta di Venezia* anche per correggere messaggi pubblicati da altri giornali, compresi i nazionali, che ritiene manipolati quando non addirittura falsi, scrive di se stesso spesso in terza persona per permettere ad Avi di non rimaneggiare in nessun modo i testi che gli invia ma di pubblicarli tal quali sorvegliando esclusivamente la correttezza tipografica che è

e-ISSN 2421-292X

per d'Annunzio una vera ossessione. In cambio di tutto questo d'Annunzio dà alla *Gazzetta di Venezia* inediti, testi originali come telegrammi personali ecc. e, soprattutto, la prima assoluta della famosissima «Lettera ai Dalmati». E se questo fu sicuramente ritenuto un onore per il giornale locale veneziano, fu anche sicuramente una scelta strategica vincente per la propaganda dannunziana sulla lotta irredentista per il recupero della Dalmazia e di Zara con cui Venezia ha una lunga e privilegiata storia a cui d'Annunzio non manca mai di riferirsi. La mente non può non andare anche ai rimandi sparsi e frequenti, nelle opere dannunziane della più varia natura, al bassorilievo della pianta di Zara sulla facciata di Santa Maria del Giglio che d'Annunzio incrociava sempre tornando alla casetta rossa.

Nella lettera ad Avi del 27 giugno 1918, una delle prime di questo lungo rapporto epistolare, si legge:

> Memore del modo cortesissimo e correttissimo (Ella sa di quali deformazioni sia vittima la mia prosa nei giornali) con cui Ella stampò il mio discorso dell''unghia', Le mando il testo ricomposto delle mie parole di ieri.

Da qui si può probabilmente datare e individuare l'inizio di un più assiduo e continuativo rapporto con la *Gazzetta di Venezia* in cui moltissima parte ha avuto il poter verificare, controllare direttamente e permettersi di rimproverare gli errori di stampa e la correttezza delle informazioni personali passate di prima mano al giornale senza illazioni di intermediari che d'Annunzio sente sempre come deformanti della propria personalità. Accade così, ad esempio, nei casi in cui giornali nazionali o locali danno notizia di presunte candidature politiche di d'Annunzio o si permettono di interpretarne atteggiamenti; il giorno successivo all'accaduto (d'Annunzio teneva una vera e propria rassegna stampa nazionale di tutto ciò che riguardava lui *in primis* ma anche la causa irredentista e i suoi compagni di volo) arriva puntuale la lettera ad Avi con l'esplicita richiesta di pubblicare la notizia in maniera corretta, ovvero scritta di suo proprio pugno.[1] Tale rapporto doveva evidentemente dare anche alla *Gazzetta di Venezia* un respiro più nazionale e comunque meno locale divenendo di fatto per questo periodo storico riferimento per le comunicazioni dirette e di prima mano, anche personali, di d'Annunzio a cui tutta la Nazione guardava con estremo interesse. Esemplare il caso della fa-

1 Nella lettera del 18 agosto 1918 d'Annunzio rimprovera lo stesso Avi di scorrettezza: «La mia rinunzia agli onori di Roma non è stata significata, nemmeno nel Suo giornale, se non da un brano di lettera confidenziale indiscretamente pubblicata. Se può, pubblichi qualcuna di queste parole perché i miei veneziani comprendano lo spirito del mio atto [sottolineatura dell'Autore]». Il giorno dopo, puntuale e come richiesto da d'Annunzio, esce sulla *Gazzetta di Venezia*, correzione e ammenda.

e-ISSN 2421-292X

ringite aviatoria che impedì la consegna della medaglia d'oro a d'Annunzio e a proposito della quale egli scrisse ad Avi:

> Il Duca doveva stamattina consegnarmi la medaglia d'oro. Ma ho dovuto rinunziare al viaggio poiché una vecchia faringite aviatoria mi tormenta, esasperata in questi ultimi tempi. S.A. mi telegrafa graziosamente: «faccio i vóti più fervidi per chi tra gli eroi della Terza Armata mi è oltremodo caro.» Le sarò grato se accennerà a questo male che per ora m'impedisce di parlare in pubblico; ché so che i Triestini hanno preso ombra di questo indugio. Grazie.[2]

Quando si tratta di discorsi tenuti in pubblico a braccio d'Annunzio ricompone, usa lui stesso questo verbo, le sue parole perché vengano pubblicate correttamente e diligentemente dal solerte Virginio Avi.

L'uso che d'Annunzio fa del mezzo di comunicazione di massa, in questo caso di un giornale, documentato così bene da queste lettere ad Avi, fa pensare a una costruzione della personalità mediatica, a un perfetto controllo della propria immagine che fa di d'Annunzio un vero e proprio *influencer ante litteram* in cui nulla che lo riguardi viene lasciato al caso, in cui anche ciò che compare in terza persona è di fatto scritto da una prima persona perennemente vigile a verificare e costruire la propria immagine pubblica, in questo caso quella di soldato irredentista patriota, ma di un soldato che mai smette di essere poeta anzi. Questa è la figura di un d'Annunzio che è soldato perché poeta e poeta perché soldato e solo lui stesso avrebbe potuto così bene amalgamare e comunicare questa complessa personalità costruita a scopo propagandistico, certo della causa, ma anche di se stesso.

1 La consistenza del Fondo Tursi della Fondazione Giorgio Cini di Venezia

Nella scatola contenente il Fondo Tursi conservata in Fondazione Cini a Venezia è presente un fascicoletto che riproduce in fotocopia il carteggio tra gli esecutori testamentari di Tursi e la Fondazione Cini, nonché una parte del testamento di Tursi in cui si descrive il lascito che venne donato in parte alla Fondazione Cini e in parte (quella a stampa) alla Biblioteca Marciana:

> Lascio alla 'Fondazione Cini' un pacco di lettere e discorsi di Gabriele d'Annunzio: mi vennero da Virginio Avi, direttore della *Gaz-*

[2] Le sottolineature e i corsivi, salva diversa indicazione, sono da intentendersi originali di d'Annunzio.

e-ISSN 2421-292X

> *zetta di Venezia* e appartengono al periodo, in cui d'Annunzio fu a Venezia, come ufficiale nella guerra 1915-1918.
>
> Lascio ancora alla 'Fondazione Cini' tre quadri che contengono bozze di stampa di articoli di Gabriele d'Annunzio, corrette dall'autore, un clavicembalo (di marca, se ben ricordo, inglese), [parte cancellata], un piccolo teatro antico con pupi e scenari del tempo. Desidero che il clavicembalo, il pianoforte e il teatrino portino i nomi di 'Alba e Francesco Tursi'. […] stampe, schedari, schedoni, pass […] alla Marciana anche il mio carteggio (che contiene lettere di Molmenti, di Croce etc.), le carte riguardanti il periodo in cui partecipai alla Resistenza, e fui Presidente del Partito Liberale del Veneto, e Presidente della Deputazione provinciale di Venezia.

Vi sono inoltre:

- La raccomandata degli esecutori testamentari dott. Cesare Palminteri e Rag. Arnaldo Nardi diretta al Presidente della Fondazione Cini del 28 febbraio 1977.
- La risposta di Vittore Branca a Palminteri del 7 marzo 1977.
- La lettera di Vittore Branca all'Ammiraglio Vincenzo Tursi, fratello di Angiolo.
- 34 lettere + 2 biglietti da visita di d'Annunzio a Virginio Avi 1918-19; i fogli nella cartellina sono numerati da 1 a 109, esclusi i biglietti da visita, mancano i fogli con i numeri 3, 4, 70, 86, 96 e 97.[3]
- 1 lettera di d'Annunzio a (Ugo Ojetti) del 27 novembre 1917.
- 1 lettera di Virginio Avi a d'Annunzio del 19 agosto 1918.
- 1 lettera di Ferdinando Martini del 10 agosto 1918.[4]

3 Al Vittoriale, secondo l'elenco di Mariano (1976), non sono conservate lettere né copie di lettere ad Avi. Vi sono però due lettere autografe alla *Gazzetta di Venezia* (cf. Mariano 1976, 352) al direttore Luciano Bolla, del 5 dicembre 1915: «Vedo ora in un giornale con quale eroica impudicizia un deputato».

E una senza data e senza destinatario in cui viene nominato il Comandante Foscari, che inizia: «Mio caro Direttore, a proposito di una stupida aggressione».

4 Dovrebbe trattarsi di Fernando Martini destinatario di 6 minute autografe per telegramma conservate al Vittoriale, secondo l'elenco di Mariano in *Quaderni dannunziani* (1976). Eccone di seguito la trascrizione: da Monsummano Lucca, senza data, ogg. Maggiore Armani, minuta autografa per telegramma «Anch'io non sono mutato, e sarò fiero di testimoniartelo pubblicamente…»; Senatore, Pescia, senza data, ogg. Nostro Lodi, Prato, minuta autografa per telegramma «Finalmente il posto remunerativo pel nostro Lodi è assicurato…»; Monsummano, senza data, minuta autografa per telegramma «Il collegiale di Prato e il combattente del 1915 mandano…»; Monsummano, senza data, minuta autografa per telegramma, ogg. primo ministro, Parigi, Donna Maria «Il Primo Ministro mi conferma che sei nominato Ministro di Stato…»; Sen. Monsummano, senza data, minuta autografa per telegramma, ogg., Ronchi, Giovacchino Forzano «Io sono un guaritore anche di lontano e ti guarisco. Stp. Se mi vuoi…»; Monsummano, senza data, minuta autografa per telegramma, ogg., il Re, «Oggi Sua Maestà il Re ti ha nominato Ministro di Stato».

e-ISSN 2421-292X

- 2 fogli manoscritti da d'Annunzio con ai margini alcune indicazioni tipografiche a matita non di mano dell'autore per la stampa (ff. 13-14-15-16).[5]

Nel *Catalogo della mostra allestita presso la fondazione Giorgio Cini sul tema «D'Annunzio e Venezia»* (Venezia, 1963) compaiono alcune carte relative al carteggio con Avi e al rapporto con la *Gazzetta di Venezia*, indicate nell'inventario del lascito Tursi, che tuttavia non si trovano nella cartellina nel fondo:

- Messaggio del Volo su Vienna del 9 agosto 1918
- Bozze di stampa corrette dall'autore di *Non piegar d'un'ugna* del 30 novembre 1917.
- Lettera a Virginio Avi del 1 dicembre 1917.
- «Lettera ai Dalmati». Bozze di stampa corrette dall'autore 14 gennaio 1919.
- *La pentecoste d'Italia*, bozze di stampa corrette dall'autore, 8 giugno 1919.

1.1 Le lettere e i documenti di Gabriele d'Annunzio inviati a Virginio Avi conservate nel Fondo Tursi della Fondazione Giorgio Cini

Si riporta di seguito la trascrizione delle lettere manoscritte e degli altri eventuali documenti allegati. Là dove compaiano sottolineature o testi in maiuscolo nel testo delle lettere o dei documenti sono da intendersi autografi. Si è scelto di ordinare le lettere e i documenti inviati da d'Annunzio ad Avi in ordine cronologico e non secondo la numerazione dei fogli del fondo per agevolarne la lettura e la contestualizzazione storica. Seguono il corpus di tali lettere, quelle inviate ad altri destinatari o ricevute da mittenti diversi da Virginio Avi.

- 2 fogli manoscritti da d'Annunzio con ai margini alcune indicazioni tipografiche per la stampa scritte a matita con grafia non dannunziana (ff. 13-14-15-16). Si tratta del testo poi pubblicato sulla *Gazzetta di Venezia* il 15 febbraio 1918,[6] preceduto da una breve epigrafe e da due righe introduttive:

> La notte sull'11 corrente nostro siluranti, spingendosi audacemente nella estrema insenatura settentrionale dell'arcipelago dalmata, penetravano nella Baia di Buccari, presso Fiume, silurando il

5 I fogli talvolta vengono numerati per facciata utilizzando quindi 2 numeri per foglio.

6 Lo stesso testo venne in parte pubblicato sul *Corriere della sera* il 19 febbraio 1919, si veda in proposito anche Andreoli 2003, 721-2.

e-ISSN 2421-292X

più grosso dei piroscafi all'ancora. (comunicato della R. Marina). / Gabriele d'Annunzio ha partecipato alla gloriosa impresa e dalla cortesia del Poeta abbiamo potuto avere qualche particolare e il testo di un cartello di scherno che Egli ha lasciato nelle acque del nemico.

Prima dell'imbarco, G. d'A. aveva parlato agli equipaggi radunati. Aveva detto tra l'altro: «Siamo un pugno d'uomini sopra piccoli scafi. Più dei motori possono i cuori. Più dei siluri possono le volontà. E il vero treppiede della mitragliatrice è lo spirito di sacrifizio. Da poppa a prua, ordegni ed armi, vigilanza e silenzio; niente altro. La nostra notte è senza luna, e noi non invochiamo le stelle. V'è una sola costellazione per l'anima sola: la Buona Causa».

Dopo aver letto agli equipaggi esultanti il cartello di scherno, li aveva invitati a giurare. «La nostra impresa è tanto audace che già questa partenza è una vittoria sopra la sorte. Per ciascuno di voi l'averla compiuta sarà un onore perpetuo. Domani il vostro nome, diritto come la scia del siluro, traverserà l'aspettazione della Patria.

Ciascuno dunque oggi deve dare non tutto sé ma più che tutto sé; deve operare non secondo le sue forze ma di là dalle sue forze. Lo giurate? Rispondetemi».

Allora tutti gli uomini con un solo impeto e con un solo grido risposero:

«Lo giuriamo. Viva l'Italia!»

Questo Cartello di scherno era chiuso in grosse bottiglie assicurate da sugheri di reti e coronate di tre lunghe fiamme tricolori. Dopo il lancio dei siluri, G. d'A. posò le bottiglie sopra lo specchio d'acqua, accuratamente, a distanze opportune, nell'interno del vallone. Vide l'ultima agitarsi galleggiando nella scia della silurante che coi suoi motori a scoppio ripartiva fragorosamente verso l'imboccatura della baia, passando dinanzi alle batterie di Porto Re.

[a matita la scritta autografa di d'Annunzio «Ecco il cartello:»]

In onta alla cautissima flotta austriaca occupata a covare senza fine dentro i porti sicuri la gloriuzza di Lissa, sono venuti col ferro e col fuoco a scuotere la prudenza nel suo più comodo rifugio i marinai d'Italia, che si ridono d'ogni sorta di reti e di sbarre, pronti sempre a osare l'impossibile.

E un buon compagno, ben noto – il nemico capitale, fra tutti i nemici il nemicissimo, quello di Pola e di Cattaro – è venuto con loro a beffarsi della taglia.

*Vallone di Buccari,
nella prima ora del dì 11 febbraio 1918.
Gabriele d'Annunzio

•

• 1 foglio manoscritto da d'Annunzio (f. 17). Si tratta della trascrizione del dispaccio inviato a d'Annunzio dal ministro della Guerra Alfieri in occasione della consegna della batteria di cannoni dedicati a Cesare Battisti; il testo viene riportato sulla *Gazzetta di Venezia* giovedì 21 febbraio 1918 in seconda pagina insieme alla notizia della medaglia al valore conferita a d'Annunzio da parte del re d'Inghilterra, e al telegramma di Del Bono riferito all'impresa di Buccari.

Roma, 17 febbraio

Oggi, in quest'alma Roma, sul colle sacro, sull'altare della Patria, in nome dell'esercito, ho preso in consegna la batteria che il popolo d'Italia «nel nome potente di Cesare Battisti» ha consacrato alla vendetta e alla vittoria. Il vóto di «durissima costanza» che il Poeta disse «incatenata all'affusto ben costrutto» fu novellamente e solennemente giurato.

Il Ministro Alfieri

[e in calce in matita con scrittura di d'Annunzio: «In occasione della consegna della Batteria Cesare Battisti – 17 febbraio»]

• 1 foglio manoscritto da d'Annunzio (f. 18) con trascritto il telegramma inviato a d'Annunzio dal ministro della Marina Del Bono in riferimento all'impresa di Buccari; il testo viene pubblicato sulla *Gazzetta di Venezia* giovedì 21 febbraio 1918 in seconda pagina insieme al precedente dispaccio del ministro della Guerra Alfieri in occasione della consegna dei cannoni della batteria Cesare Battisti.

Roma, 19 febbraio.

Al Poeta soldato che, esaltando con le sue gesta la rinnovata sfida della italica audacia alla tedesca rabbia, compie altissima opera incitatrice di sempre maggiori cimenti per la maggior gloria d'Italia e della sua Marina, invio un saluto augurale in nome di tutta la Famiglia Marinara testimone e partecipe del suo sereno ardimento.

Il ministro della Marina
Del Bono

[In calce a matita la scritta di d'Annunzio: «Per l'impresa di Buccari»]

1) Lettera su carta intestata con motto «Per non dormire», del 4 giugno 1918 (f. 2).[7]

Mio caro Direttore,

grazie dei due giornali e, più, della cortesia.

7 Lettera edita parzialmente in Damerini 1943, 236.

Ho scritto a Umberto Silvagni.

La Gazzetta è attesa ogni mattina dall'angoscia che non mi lascia dormire.

Le notizie dei tumulti austriaci si fanno ogni giorno più nette. Se veramente si compisse il voto da me inscritto nelle piccole custodie del pacchetto di 'Macedonie' [sic] offerto ai soldati? Sic Austria vanescit.

Saluti cordiali dal Suo
Gabriele d'Annunzio
4 giugno 1918.

2) Lettera su carta intestata con motto «Sufficit animus», del 27 giugno 1918 (f. 27). Il discorso cui si fa riferimento nella lettera venne pubblicato sulla *Gazzetta di Venezia* venerdì 28 giugno 1918 in prima pagina.

Mio caro Direttore,

ieri parlai sul feretro di Francesco Baracca.[8] Memore del modo cortesissimo e correttissimo (Ella sa di quali deformazioni sia vittima la mia prosa nei giornali) con cui Ella stampò il mio discorso dell'«unghia»,[9] Le mando il testo ricomposto delle mie parole di ieri.

Le sarò grato se vorrà restituirmi il manoscritto che è destinato al popolo di Lugo.

Se può, venga sabato a colazione nella Casa Rossa. Sarò molto contento di accoglierLa.

Grazie e saluti cordialissimi dal Suo
Gabriele d'Annunzio
27.VI.1918

3) Lettera su carta intestata con motto «Semper adamas. Il comandante», del 4 luglio 1918 (f. 106).[10] Il libro cui si fa riferimento nella lettera è d'Annunzio 1918c; il testo dell'Ode è quello omonimo che verrà pubblicato sulla *Gazzetta di Venezia* venerdì 5 luglio.

Mio caro Direttore,

Le offro uno dei primissimi esemplari di questo mio libro ardente che sarà distribuito ai soldati.

Non ebbi il modo di mandarle il testo dell'Ode, che non fu fi-

8 L'aviatore Francesco Baracca morì in un incidente aereo il 19 giugno 1918 sul Montello.

9 Il riferimento è al discorso «Non piegar d'un ugna» pubblicato sulla *Gazzetta di Venezia* il 2 dicembre 1917.

10 Edita in Damerini 1943, 23.

nita se non nella notte tra un bombardamento e l'altro. Se vuole, può pubblicarla.

Le stringo la mano cordialmente.
Il Suo
Gabriele d'Annunzio
4 luglio 1918

4) Lettera su carta intestata con motto «Io ho quel che ho donato» del 12 agosto 1918 (f. 19). Il giorno successivo, martedì 13 agosto, venne pubblicato sulla *Gazzetta di Venezia* in prima pagina il saluto a Venezia che d'Annunzio lanciò di ritorno dal volo su Vienna, cui in questa lettera si fa riferimento. Sulla *Gazzetta di Venezia* venne anche riportata la lettera scritta da d'Annunzio al sindaco Grimani per il messaggio perdutosi. Tale lettera a Grimani, la copia del messaggio, la risposta di Grimani e il messaggio diretto a S.E. Paolo Marzolo, sono ora conservati alla Biblioteca del Museo Correr nel Faldone comprendente il manoscritto de *La Nave*. Di seguito l'articolo riporta, sotto il titoletto «L'entusiasmo dell'America per l'impresa di d'Annunzio», il telegramma di Giuseppe Bevione[11] da Washington.

Mio caro direttore,

ho visto nei giornali guasto il mio 'saluto' all'Ammiraglio. S'Ella lo pubblica, ecco il testo.

Se non è lecito stampare il nome, si può sopprimere ma lasciando almeno intatta la sintassi.

Saluti cordialissimi
dal Suo
Gabriele d'Annunzio

Tra i moltissimi telegrammi, non le trascrivo se non quello che porta l'entusiasmo d'America; il quale è molto utile per noi.

12.VIII.1918

• Segue trascrizione di d'Annunzio del telegramma di Bevione (f. 20) che venne pubblicato insieme al messaggio a Venezia e alla lettera a Grimani il 13 agosto 1918 sulla *Gazzetta di Venezia*.

Washington, 11.

Maggiore Gabriele d'Annunzio.

Tutta l'America vibra di entusiasmo per la vostra prodigiosa impresa. La Missione militare aeronautica degli Stati Uniti invia al

11 Giuseppe Bevione, giornalista, direttore de *Il Secolo* (agosto 1923-gennaio 1926), presidente dell'Istituto nazionale delle assicurazioni INA (ottobre 1929-agosto 1943), presidente dell'Assicurazione d'Italia, capo dell'Ufficio di propaganda italiana in America, capo della missione aeronautica militare a Washington, presidente della Società Fiume, presidente del Senato dal 1924.

grande animatore di nostra gente la parola dell'ammirazione commossa e riconoscente.

Il capo della Missione
Bevione

• Segue il testo del saluto all'Ammiraglio Marzolo su carta intestata con motto «Io ho quel che ho donato» (f. 21) che venne pubblicato insieme al messaggio a Venezia e alla lettera a Grimani il 13 agosto 1918 sulla *Gazzetta di Venezia*.

L'Ammiraglio / Paolo Marzolo / difensore di Venezia salutano devotamente i piloti della 'Serenissima' tornando dal cielo nemico di Vienna, dopo aver sorvolato le acque ov'è sommersa la nave del medesimo nome squarciata dai marinai d'Italia.

9 agosto 1918.
Gabriele d'Annunzio

5) Lettera su carta intestata con motto «Semper adamas. Il comandante», del 18 agosto 1918 (f. 24). Lunedì 19 agosto 1918 venne pubblicato sulla *Gazzetta di Venezia* in prima pagina, con il titolo «Perché Gabriele d'Annunzio non è andato a Roma», il discorso di d'Annunzio a una mensa di guerra a cui fu convitato con i reduci di Vienna in cui spiega le motivazioni che lo spinsero a non recarsi a Roma a raccogliere i tributi che gli si dovevano offrire. Il discorso era già stato pubblicato sul *Corriere della ser*a.

Mio caro amico,

l'altra sera avrei voluto mandarle il testo di questo discorso e di questo breve commento; ma era tardi e non avevo nessuno che lo copiasse.

La mia rinunzia agli onori di Roma non è stata significata, anche nel Suo giornale, se non da un brano di lettera confidenziale indiscretamente pubblicata.

Se può, pubblichi qualcuna di queste parole perché i miei veneziani comprendano lo spirito del mio atto. Grazie.

Mi sono giunti innumerevoli telegrammi: alcuni molto importanti.

So che i miei compagni desiderano che questi almeno sieno conosciuti. Può e vuole Ella stamparli?

In questo caso, io trascriverei i più belli e i più gravi.

Buona sera.

Saluti cordiali dal Suo
Gabriele d'Annunzio
18.VIII.1918

e-ISSN 2421-292X

6) 1 lettera di Virginio Avi a d'Annunzio su carta intestata della «*Gazzetta di Venezia*, Il Direttore», 19 agosto 1918.

Venezia 19 agosto '18.
Maestro,
Se mi è permesso aggiungere il mio plauso a quello che le viene da ogni parte per la sua impresa di Vienna e per l'alto esempio che ha dato a tutti rinunciando alla gita a Roma, io glielo mando caldissimo, dal profondo del cuore.
Sarei stato lieto e orgoglioso di poter dare ai lettori della *Gazzetta* il discorso che Ella intendeva darmi l'altra sera e l'avrei riprodotto oggi se la Relazione del Comando Supremo sulla battaglia del Giugno non mi occupasse oltre una pagina e più. Ad ogni modo stampo il comento [sic].
Riprodurrò ben volentieri i dispacci che Le interessano: verrò oggi, verso le 14, a prenderli. Qualora Ella fosse assente, abbia la bontà di lasciarli al servo, ché io li copierò.
Voglia gradire, Maestro, il mio più devoto saluto.
Virginio Avi

7) Lettera su carta intestata con motto «Sufficit animus» in rosso del 13 ottobre 1918 (f. 26). Lunedì 14 ottobre sulla *Gazzetta di Venezia* venne pubblicato in prima pagina l'articolo «Samuele Gompers[12] a Venezia», ovvero il testo che segue questa lettera, tutto di pugno di d'Annunzio ma non firmato.

Mio caro Direttore,
Samuel Gompers è venuto oggi al mio campo. Egli ha fatto dichiarazioni molto significative in bocca a un Americano capo di operai. E io ho cercato di fargli comprendere la «questione adriatica».
Per ciò Le mando alcune note che gioverà forse far conoscere, con le modificazioni che Le piacerà di eseguire in omaggio alla opportunità o alla Censura.
In conclusione, dall'alto della torretta Samuele Gompers Ha gridato: Abbasso l'Austria!
E poi ha baciato la mia mitragliatrice di Pola.
Il Corriere pubblica oggi il mio discorso funebre pronunciato davanti alla bara di Gino Allegri.
Se vuole, può riportarne qualche brano nella Gazzetta, diffusa tra i Veneti. So che il padre lo desidera. Ma la lunghezza del discorso m'impedì di comunicarlo a Lei in tempo.

12 Samuele Gompers era un sindacalista inviato in Italia nella delegazione laburista americana.

e-ISSN 2421-292X

Saluti cordiali dal Suo
Gabriele d'Annunzio
13 ott. 1918

- Seguono 8 fogli a matita con il discorso di Gompers trascritto da d'Annunzio (ff. 28-35).

Samuele Gompers a Venezia
Sue dichiarazioni antiaustriache

Samuele Gompers ha voluto visitare la Squadra di San marco, della quale è comandante Gabriele d'Annunzio. Ricevuto da tutti gli ufficiali nella sede del Comando, egli ha parlato con grande ammirazione dello sforzo straordinario compiuto dall'aviazione Italiana in questa guerra e s'è dichiarato fiero di salutare gli intrepidi aviatori il cui compito è di colpire il nemico sull'altra sponda e di mantenere con l'azione assidua dell'ala un legame di coraggio e di fede tra la madre patria e coloro che aspettano.

Tutti i presenti furono commossi da questo riconoscimento delle nostre giuste [aggiunto] aspirazioni e rivendicazioni adriatiche, fatto con così alte parole dal grande cittadino americano.

Per ciò il Comandante gli ha donato, per memoria e per conferma, le due imagini della nostra Zara congiunte in una specie di dittico: quella antica scolpita nel bassorilievo di Santa Maria del Giglio e quella recentissima, tratta da una fotografia del Capitano Talli: 1680 - 1918.

A questo dono ha voluto aggiungere le fotografie e i messaggi dell'impresa di Vienna e un grande bossolo lavorato da un soldato della Brigata dei Lupi, di quella Brigata Toscana con cui egli si accompagnò nelle azioni del Veliki, del Faiti e del Timavo.

Samuele Gompers fece anche una minuta visita ai ricoveri degli apparecchi, interessandosi a tutti i particolari. E volle salire sull'apparecchio speciale con cui il Comandante, solo col suo pilota, aveva bombardato Pola nel pomeriggio del 21 agosto, secondo la narrazione diffusa nei giornali d'Inghilterra e d'America da un corrispondente di guerra presente alla partenza e al ritorno.

Dall'alto della torretta il vecchio operaio e duce di operai alla radunata dei meccanici, dei soldati e dei marinai dimostrò come sia omai inevitabile la dissoluzione dell'Austria, come sia giusto che la «decrepita menzogna» crolli e si disfaccia: «giusto davanti a Dio, davanti agli uomini e davanti alla Storia degli uomini». E terminò augurando che tutte le speranze d'Italia siano coronate nei monti e sul mare.

Accompagnato da tutti gli ufficiali sino al pontile, Samuele Gompers con i suoi compagni nell'accomiatarsi levò graziosamente il grido che dagli aviatori è omai passato ai combattenti di tutte le armi: «Eia! Eia! Alalà!»

8) Lettera su carta intestata con motto «Io ho quel che ho donato», del 31 ottobre 1918 (f. 9).

Mio caro direttore,
ecco le stampe dei miei discorsi adriatici. Grazie.
Le sarebbe possibile far spedire – espresso – una stampa del mio messaggio al Corriere della sera col treno delle 17 e 20’?
Io tornerò a casa verso le sei.
Il Suo
Gabriele d’Annunzio
31.X.1918

9) Lettera su carta intestata con motto «Io ho quel che ho donato» del 31 ottobre 1918 (ff. 11-12). Il messaggio ai soldati di cui si parla nella lettera è «Ai vincitori», già pubblicato sul *Corriere della sera*, e che la *Gazzetta di Venezia* pubblicherà a sua volta il 1 novembre 1918 in prima pagina. Come si evince dalla lettera il messaggio fu anche stampato su fogli singoli, seguono la lettera due esemplari autografati.

Mio caro direttore ed amico,
iersera Giovanni Chiggiato mi disse che Ella aveva la bontà di far stampare un mio messaggio ai soldati, da lanciare domani su le truppe. Mi promise di mandarmi un suo figliuolo incaricato di ritirare il manoscritto e di portarlo a Lei. Ma ho attesa fino a quest’ora invano.
Ecco dunque il manoscritto.
Può essere stampato su le due facce di un sol foglio, in caratteri nitidi, e con la solita correzione che ammiro nel testo della Gazzetta.
Io potrei forse rivedere le stampe, mandandole a prendere col motoscafo all’ora che vorrà indicarmi, e rimandandole subito.
Siano osservati gli ‘a capo’ e tutti gli altri segni.
[f. 12] Le mando alcuni fogli miei bianchi, su i quali vorrei fosse impresso il testo, da donare a Capi e ad amici.
Potrò ottenerli dal tipografo?
Il tempo è chiuso e stamani non fu possibile spiccare il volo. Ma non dispero di condurre un’azione nel pomeriggio sul Ponte della Delizia? dove s’accalcano le truppe in ritirata.
Jeri gettai, nella giornata, cento sei bombe.
È un buon lavoro.
Il Suo
Gabriele d’Annunzio
31 ottobre 1918.

- 1 copia del proclama «Ai Vincitori» ognissanti 1918 su carta intestata con motto in rosso «Sufficit animus» stampato dalle tipografie

Carlo Bertotti, dedicata «A Virginio Avi» e autografata in calce sotto la firma a stampa (f. 107).

- 1 copia del proclama «A Trieste d'Italia», senza data, su carta intestata con motto «Io ho quel che ho donato» stampato dalle tipografie Carlo Bertotti, dedicata «A Virginio Avi fedele alla fede»[13] e autografata in calce sotto la firma a stampa (f. 108).

- Segue 1 copia del proclama «Ai Vincitori» ognissanti 1918 su carta intestata con motto «Sufficit animus» stampato dalle tipografie Carlo Bertotti, autografata in calce sotto la firma a stampa (f. 109).

10) Lettera su carta intestata con motto «Per non dormire» del 16 novembre 1918 (f. 7).

Mio caro Direttore,

Le mando alcuni tra i moltissimi telegrammi che mi giungono: quelli che affermano la nostra causa, voci di redenti-irredenti, ahimè!

Pubblichi, se vuole, qualcuno dei più sinceri.

Sono stato più volte su Trieste e su Capodistria in volo. Sono aspettato nel porto per lunedì, ma forse dovrò ancora differire la visita – al cui pensiero tremo.

È bella l'offerta del Sindaco di Genova, e nobilmente espressa. Ho accettato.

Cordialissimi saluti dal Suo
Gabriele d'Annunzio
16 nov. 1918.

11) Lettera su carta intestata con motto «Squadra di San Marco» del 5 gennaio 1919 (f. 1) (Damerini 1943, 236-7). La manifestazione dalmatica cui si fa riferimento nella lettera venne celebrata a S. Giorgio e poi a Palazzo Ducale il 7 gennaio 1919 alla presenza di una rappresentanza dalmata e del poeta che però non parlò. La cronaca dell'avvenimento venne pubblicata in prima pagina sulla *Gazzetta di Venezia* del 8 gennaio 1919; in seconda pagina, lo stesso giorno venne pubblicato il testo «Il dittico di Zara» datato 23 dicembre 1918 scritto da d'Annunzio e donato ai rappresentanti dalmati.

Mio caro Direttore,

il nostro Giovanni Chiggiato mi scrive che la manifestazione dalmatica è rinviata a martedì e che farà annunziare nei giornali di lunedì la mia presenza alla radunata solenne.

[13] Con la stessa dedica e firma d'Annunzio regalò a Avi il volantino intitolato «Capodistria» riprodotto in Damerini 1943, pagina a fianco della 224.

Io non so ancora se potrò e vorrò parlare. Per ciò La prego di non annunziare che io parlerò. Non ho il modo di avvertire l'amico. Ho ricevuto la sua lettera stasera, tornando dal mio campo triste.

Credo convenga avvertire anche l'altro giornale; e della cortesia grande La ringrazio.

Colgo l'occasione per congratularmi dell'animosa attitudine che la Gazzetta serba nella dolorosissima disputa, e per inviarle i miei auguri di buon anno, cioè di anno dalmatico.

Il Suo
Gabriele d'Annunzio
5.1919.

12) Lettera su carta intestata con motto «Squadra di San Marco», senza data ma collocabile il 6 gennaio grazie al riferimento al Dittico di Zara che d'Annunzio donò ai rappresentanti Dalmati durante la cerimonia del 7 e che la *Gazzetta di Venezia* pubblicò in seconda pagina l'8 gennaio 1919 (f. 10). La lettera cui si fa riferimento è evidentemente la «Lettera ai Dalmati» che sarà pubblicata il 14 gennaio 1919.

Mio caro amico,

non ho ancora vinto il cruccioso nodo che m'impedisce di riaccostarmi alla folla inerme, dopo aver parlato tante volte ai combattenti ed esser partito con loro.

Bisogna – comprendendo o non comprendendo – aver qualche indulgenza per me.

Speravo di poter scrivere una lettera a Ercolano Salvi e ad Antonio Lubin[14] da lasciar stampare nella Gazzetta.

Vedo che oggi, per un malessere opprimente, non mi riescirà di terminarla.

Non importa. La manderò a Lei domani.

Le accludo un saggio del dittico di Zara, che in molti esemplari ho affidato alla cortesia dell'on. Salvi.

Saluti cordialissimi dal Suo
Gabriele d'Annunzio

Il Suo commento alla vista del sig. Bissolati è ottimo. La 'campagna' condotta dalla Gazzetta è ammirabile. Grazie

13) Lettera su carta intestata con motto «Squadra di San Marco». Inserita a matita alla fine da grafia non dannunziana la data 13 gennaio 1919 (f. 5).[15] Si tratta della lettera che accompagna la «Lette-

14 La «Lettera ai Dalmati» venne in realtà dedicata a Ercolano Salvi e a Giovanni Lubin mentre qui d'Annunzio nomina Antonio Lubin. Potrebbe trattarsi di un lapsus del nome oppure del doppio nome del Lubin Giovanni Antonio.

15 Pubblicata in Damerini 1943, 237.

ra ai Dalmati» che la *Gazzetta di Venezia* pubblicherà per prima il 14 gennaio 1919.[16]

Mio caro Direttore,
ecco le bozze. Ci sono errori gravi, e c'è un periodo intero saltato – che incollo nel margine.
Ella sa quanto mi affliggono gli errori tipografici.
Questa Lettera compare nella Gazzetta, prima che nel Popolo d'Italia, dove forse comparirà domani sera.
Le domando, in cambio di questa primizia, di incaricare uno dei Suoi redattori perché sorvegli la correzione e faccia inserire il brano omesso.
Grazie.
Buona notte!
Il Suo
Gabriele d'Annunzio.

14) Lettera su carta intestata con motto «Squadra di San Marco», senza data ma visti i riferimenti contenuti nella lettera dovrebbe potersi datare con una certa sicurezza al 17-18 gennaio 1919, il giorno successivo sulla *Gazzetta di Venezia* comparve in prima pagina l'articolo «La festa della III armata a Trieste. Duca d'Aosta celebrato Gabriele d'Annunzio» in cui viene riportato uno scritto di d'Annunzio distribuito per l'occasione alle truppe (f. 41). La medaglia d'oro sarà effettivamente conferita a d'Annunzio il 10 aprile 1919 a Trieste dal Duca d'Aosta.

Mio caro direttore,
per evitare le deformazioni solite, Le mando una pagina che sarà domani distribuita ai soldati della III Armata in Trieste.
La Lettera ha – sembra – grande effetto, a giudicarne dalla ripercussione.
La ringrazio d'averla pubblicata.
Il Duca doveva stamattina consegnarmi la medaglia d'oro. Ma ho dovuto rinunziare al viaggio poiché una vecchia faringite aviatoria[17] mi tormenta, esasperata in questi ultimi tempi.

16 La «Lettera ai Dalmati» venne poi pubblicata sul *Popolo d'Italia* il 25 gennaio 1919, poi in opuscolo separato stampato dalla tipografia Scarabellin nel 1919 a cura delle associazioni 'Trento e Trieste' e 'Dante Alighieri'; poi per i tipi SEbenico, stamperia Nazionale, a cura della Brigata Bari; poi in Zara, Tipo-litografia del Comando, 1942, a cura degli Ufficiali della Regia Marina presenti in Dalmazia. Il testo autografo si può leggere in de Luca 1996, 62-6.

17 Di «faringite aviatoria» d'Annunzio parla in diverse occasioni riferendosi con quest'espressione alla faringite succeduta all'impresa del volo su Trento effettuato il 20 settembre 1917 da Asiago; vedi in proposito Martinelli 2001, 96.

e-ISSN 2421-292X

S.A. mi telegrafa graziosamente: «faccio i vóti più fervidi per chi tra gli eroi della Terza Armata mi è oltremodo caro.»

Le sarò grato se accennerà a questo male che per ora m'impedisce di parlare in pubblico; ché so che i Triestini hanno preso ombra di questo indugio. Grazie

Il Suo

Gabriele d'Annunzio

15) Lettera su carta intestata con motto «Squadra di San Marco» del 30 gennaio 1919 (f. 36). Il 31 gennaio con il titolo *Gli italiani riconoscenti al loro grande Poeta*, vengono pubblicati dalla *Gazzetta di Venezia* in seconda pagina i telegrammi e il messaggio di Ziliotto[18] cui si fa riferimento in questa lettera.

Mio caro Direttore,

l'agitazione in Francia si allarga per la mia, per la nostra Lettera ai Dalmati. Il direttore del Matin mi telegrafa pregandomi di rispondere «considérant qu'il est beaucoup moins dangereuse et beaucoup plus utile pour la cause latine que vous exposez[19] franchement et directement aux Francais les griefs que vous croyez avoir contre eux. Vous étes [sic] assez grand pour avoir le droit de dont dire et nous sommes capables de tout entendre…» Ricevo anche una curiosa comunicazione del Presidente.

Risponderò. E Le darò il testo tradotto.

Intanto Le mando alcuni telegrammi dell'altra sponda, e un messaggio nobilissimo di Luigi Ziliotto, che La prego di serbarmi.

Grazie.

Saluti cordiali.

Come ero più felice alla fine di ottobre!

Gabriele d'Annunzio

30.1919

[In calce a matita con grafia non dannunziana la data 30/1/19]

16) Lettera su carta intestata con motto «Semper adamas. Il comandante» in rosso, del 2 febbraio 1919 (f. 37).

Mio caro Direttore,

Le mando i primissimi esemplari della Lettera ai Dalmati.

Le sarò grato se pubblicherà l'acclusa nota, a proposito d'una falsa notizia che corre i giornali.

Potrò fornirLe un certo numero di copie della Lettera, per la propaganda, a Sua richiesta.

18 Luigi Ziliotto (1862-1922) era un politico patriota italiano.

19 Nell'originale sembra esserci scritto erroneamente «exponez».

Saluti cordialissimi dal Suo
Gabriele d'Annunzio
2 febbr 1919.

- 1 foglio con la nota manoscritta poi pubblicata il 6 febbraio 1919 sulla *Gazzetta di Venezia* in un trafiletto in prima pagina (f. 38).

> Siamo autorizzati a dichiarare che a Gabriele d'Annunzio non fu offerta in nessun modo la candidatura nel secondo collegio di Roma e che per ciò egli non ebbe occasione di rifiutarla. L'autore della Lettera ai Dalmati, abituato a manifestare sempre direttamente il suo pensiero, non riconosce alcun interprete e si riserba la più larga libertà d'azione.

17) Lettera di 2 fogli su carta intestata con motto «Gruppo di squadriglie primo», del 7 febbraio 1919 (ff. 39-40). Sabato 8 febbraio 1919 in prima pagina la *Gazzetta di Venezia* pubblica l'articolo «La laurea 'honoris causa' a Gabriele d'Annunzio» in cui vengono riportati i testi dei telegrammi di Tenneroni e del rettore di Roma trascritti da d'Annunzio di seguito a questa lettera; viene poi composto un trafiletto in cui si cita liberamente la seguente lettera di d'Annunzio e il ricordo del professor Occioni,[20] della stessa lettera il giornalista anonimo cita le ultime righe. Sabato 8 febbraio a pagina 4 la *Gazzetta* pubblica anche un trafiletto intitolato «La Lettera ai Dalmati» in cui si dà notizia di come poter reperire l'opuscolo, riferendosi al «patriottico sodalizio» «Trento e Trieste».

> Mio caro Direttore,
> grazie delle parole di consenso alla divulgazione della Lettera. Qualcuno ha creduto che fosse possibile procurarsi il libretto comperandolo. L'edizione fu da me curata per la propaganda, e la «Trento e Trieste» la diffonderà gratuitamente.
> Le mando il testo dei telegrammi scambiati in occasione della laurea romana a me conferita. Tra gli scolari del professore di lettere latine Onorato Occioni da Trieste io fui prediletto. Nell'aula, soleva chiamare quasi sempre me a leggere e a comentare [sic] Orazio. Molto si compiaceva del mio acume a chiosare, e non mi lesinava la lode. Ma, quando ebbe tra le mani il mio primo libro di versi volgari, gli parve che io forviassi e traviassi; e se ne dolse candidamente come di una delusione. Soleva ripetere scotendo il capo in segno di rammarico: «Pensare che commentava così bene Orazio!»

[20] Onorato Occioni, studioso e scrittore, era stato docente di lettere latine di d'Annunzio e si era con lui oltremodo rammaricato della scelta di scrivere versi in volgare.

e-ISSN 2421-292X

Tempi, ahimè, remotissimi. Non so dove il buon latinista, studioso di Silvio Italico, Occionius noster, abbia il suo sepolcro. E non so se gli giungerà notizia della mia laurea «honoris caussa [sic]».

Ma lo cercherò, e gli porterò una corona di discepolo memore: un lauro di Bàrcola.

Saluti cordiali dal Suo
Gabriele d'Annunzio
7.II.1919

- 3 pagine autografe di d'Annunzio (ff. 42-4) in cui si riportano i telegrammi ricevuti da d'Annunzio in occasione della laurea Honoris causae, pubblicati l'8 febbraio dalla *Gazzetta di Venezia*.

Al professore Annibale Tenneroni che primo gli dava l'annunzio della laurea romana «honoris causa», Gabriele d'Annunzio ha risposto:

«Ti ringrazio, mio candido fratello, semper idem sub eodem.

Sembra che la Sapienza ci prolunghi quella giovinezza che la Guerra ci aveva ridonata. Con l'ombra paga dell'ottimo latinista tergestino Onorato Occioni torneremo a leggere e a commentare il Carme secolare di Orazio. Arrivederci.»

Il rettore magnifico dell'Università di Roma così comunicava la notizia del conferimento:

«Con vivo compiacimento Le annunzio che la facoltà di filosofia e lettere Le ha conferito la laurea «honoris causa». È un giusto premio a un alto intelletto, a un'anima forte, a un provato patriottismo. Cordialissimi rallegramenti. Alberto Tonelli».[21]

Così il laureato ha risposto: «Non so dirLe quanto mi sia caro oggi essere riconosciuto da tanto onore al grande Ateneo romano dove tra i compagni di Guglielmo Oberdan primamente sognai e anelai la vendetta che abbiamo compiuta e la vittoria che vogliamo integra».

18) Lettera su carta intestata con motto «Gruppo di squadriglie primo», senza data ma il collocabile il 12 febbraio 1919, giorno successivo al primo anniversario di Buccari (f. 46). Mercoledì 12 febbraio 1919 la *Gazzetta di Venezia* pubblica in prima pagina «Il primo anniversario della Beffa di Buccari. Lettera ai 'M.A.S.' dell'Alto Adriatico di Gabriele d'Annunzio» in cui si riprende l'intestazione scritta da d'Annunzio nel foglio successivo e poi si riporta la lettera ai donatori che però manca nel carteggio. Seguono un trafiletto «Il grido angoscioso di Spalato rivolto al Poeta della Patria» in cui si riprodu-

21 Alberto Tonelli era un matematico italiano e fu rettore dell'Università di Roma dal 1904 al 1919.

Archivio d'Annunzio 8, 2021, 253-294 | e-ISSN 2421-292X

ce un dispaccio del fascio giovanile italiano di Spalato Ernesto Illich presidente arrivato a d'Annunzio; e «Il saluto di Gorizia a Gabriele d'Annunzio» in cui si cita il dispaccio da Gorizia per l'inaugurazione della sezione della «Trento e Trieste» cui si fa accenno anche nella seguente lettera.

Mio caro amico,
ieri cadeva l'anniversario di Buccari. Le mando il testo di una mia lettera ai compagni. Le sarò grato se la farà stampare súbito e se mi rimanderà il manoscritto che appartiene ai MAS. Mi raccomando a Lei per la correzione.
Le accludo anche un telegramma di Sebenico e uno di Gorizia.
Per la Francia, invece di un articolo, debbo farne tre o quattro, da pubblicare di seguito. Le telefonerò per domandarle di venire a vedermi.
Saluti cordiali dal Suo
Gabriele d'Annunzio

- Segue 1 foglio col testo manoscritto a matita (f. 47).

Il primo anniversario della Beffa di Buccari.
Tutti gli equipaggi dei M.A.S. dell'Alto Adriatico avevano offerto a Gabriele d'Annunzio un magnifico vaso d'argento con questa iscrizione incisa nella base:
All'Eroe
in terra, sul mare, in cielo
i compagni del mare.
M.A.S.
Alto Adriatico.
Ricorrendo ieri il primo anniversario dell'impresa di Buccari, Gabriele d'Annunzio ha diretto ai donatori la lettera seguente: [manca]

19) Lettera su carta intestata con motto «Squadra di San Marco», del 2 marzo 1919, (f. 49).

Mio caro Direttore,
Le mando il testo preciso del mio ringraziamento ai cittadini di Gorizia che firmarono la bella pergamena a me offerta.
Sa che nella lettera ai MAS c'erano, ahimè e ohibò!, cinque o sei errori?
Saluti cordialissimi
del Suo
d'Annunzio
Domenica 2 marzo 1919.

• Seguono 4 fogli, il primo su carta intestata con motto «Squadra di San Marco» (ff. 50-3).

Questi bei nomi italiani dei cittadini che con un semplice saluto mi fanno un grandissimo dono, raccolti in queste pagine legate con amore da una artiere goriziano che sembra inaugurare l'opera delle nuove corporazioni comunali, io li leggo e li recito divotamente l'uno dopo l'altro, quasi fossero le litanie di Santa Gorizia martire salvata. Trovo un Vinci, un Gaspari, una Michieli, una Venier: nomi d'intimo suono. E il viso di Santa Gorizia, italiano come quello di una santa umbra o senese, m'appare in cima alla maggiore delle tre torri araldiche, non sotto la corona comitale ma sotto la vermiglia ghirlanda che le intrecciarono i fanti d'Italia in una estate di fiamma e di sangue.

Ebbi già nelle mani un vecchio suggello della città latina che prese in custodia le reliquie di Aquileia: gli ori sacri e le sacre ossa. Era di ferro inciso. E v'era nella muraglia merlata la porta, che da tempo il destino dedicò all'intrepido amore che oggi vi passa.

Non temete di risuggellare [sic] oggi con la medesima impronta la vostra italianità e la vostra nobiltà, entrambe antiche e salde. Uno dei vostri, alludendo all'amore che entrato non più esce, sotto la figura della porta scrisse: Ingressus at non regressus.

Alla razzamaglia [sic] di villani feroci, che non cessa di sbracciare e di sbraitare, parliamo latino.

San Nicolò di Lido:
28 febbraio 1919.
Gabriele d'Annunzio

20) 1 foglio manoscritto a matita (f. 48). Il 13 marzo sulla *Gazzetta di Venezia* venne pubblicato il messaggio di d'Annunzio al fascio di Milano datato 11 marzo 1919.

Mio caro Direttore,

Le mando il testo del mio Messaggio al Fascio di Milano. Le sarò grato se – dopo la correzione – mi rimanderà il manoscritto.

È tempo di sollevarsi contro un governo che oggi par meno rispettabile di un qualunque soviet.

Il suo
d'Annunzio
[In calce la data a matita aggiunta «13-IV-19»][22]

[22] La data corretta è 13 marzo 1919, il giorno dopo venne pubblicato il discorso sulla *Gazzetta di Venezia*.

21) Foglio manoscritto con a matita indicazioni tipografiche, senza data ma collocabile intorno al 22 marzo 1919 poiché venne pubblicato sulla *Gazzetta di Venezia* domenica 23 marzo 1919.

> Siamo autorizzati a smentire la notizia della candidatura di Gabriele d'Annunzio nel suo antico collegio di Ortona. Come fu già un'altra volta dichiarato, egli si riserba nella lotta presente e nella prossima la più ampia libertà di giudizio, di decisione e di azione.

22) Lettera su carta intestata con motto «Ardisco non ordisco» con in calce a matita con grafia non dannunziana la data «24/3/19» (f. 54). L'oggetto della lettera è la morte del Capitano Natale Palli precipitato il 23 marzo del 1919 mentre provava il volo Venezia-Tokyo che verrà di fatto compiuto l'anno successivo da Ferrarin in partenza da Roma.

> Caro Direttore,
> torno ora da San Pelagio, affranto.
> Le fantasie dei giornali sono crudeli. Le mando alcune notizie recenti ed esatte che La prego d'inserire fra le Sue.
> Proprio ora un fonogramma mi annunzia che con la salma non furono trovate tracce dell'apparecchio. Questo conferma la versione da me data.
> Può aggiungerlo.
> Grazie.
> Il Suo
> D'Annunzio

- Seguono 8 fogli manoscritti a matita con scrittura frettolosa (ff. 55-62).

> «Il corpo [suo][23] fu ritrovato da gendarmi di Bourg Saint Maurice [(Savolia)];[24] ma finora non si ha notizia del [sic] apparecchio. Sembra, da recentissime informazioni, che il capitano abbia atterrato in un luogo dell'alta montagna e abbia poi cercato di raggiungere il borgo a piedi, attraverso la tormenta, ma sia rimasto vinto dalla fatica e sia morto per assideramento.
> Il corpo fu trasportato a Saint Foy. Come per le abbondanti nevicate i valichi sono impraticabili, bisognerà attendere qualche giorno per traslatarlo [sic] a Chambery e quindi in patria.
> Il capitano doveva partire il 18 per suo raid e il 17 discese nel campo di San Nicolò al Lido per accomiatarsi da Gabriele d'Annunzio. Essi passarono parte del pomeriggio a studiare l'itinerario

23 Parola aggiunta nel testo pubblicato sulla *Gazzetta di Venezia* del 25 marzo.

24 Parola aggiunta nel testo pubblicato sulla *Gazzetta di Venezia* del 25 marzo.

del raid Venezia-Tokio che si proponevano di compiere prossimamente e pel quale si eseguivano utili modificazioni all'apparecchio. La corsa di circa 2200 chilometri consecutivi era un esperimento.

Come il tempo avverso aveva impedito la partenza il 18, egli tornò dal suo comandante il 19 e si mostrò risoluto a tentare il volo, per precedere quello di Vedrines tanto clamorosamente annunziato. Promise che prima di mezzogiorno, il dì seguente, avrebbe consegnato i messaggi che Gabriele d'Annunzio gli aveva affidati.

Abituato a non tornare mai indietro, preferì sfidare la tormenta. Superata la valle d'Aosta, si diresse verso il Colle del Piccolo San Bernardo, lasciando a destra il Monte Bianco. Espertissimo e lucidissimo sempre, cercò un luogo proprio alla discesa. Riuscì ad atterrare. Seguitò a lottare in terra come in cielo. La stanchezza e il gelo lo abbatterono.

Una perizia medica potrà dare la conferma di questa versione che rende ancora più crudele la fine del glorioso aviatore.

Il primo a telegrafare a Gabriele d'Annunzio fu il generale Moris da Parigi:

«Nel gran dolore di tutta l'aviazione italiana il mio pensiero corre a lei, e sento profondamente lo strazio suo.»

E l'eroico tenente colonnello Piccio:

«Soffro con te nella comune sventura»

E il costruttore dell'apparecchio di Vienna, l'ingegnere Brezzi:

«La orribile sciagura non trova sollievo. Perché morire così? Io sono accanto a Lei, Comandante, devotamente disperato, mentre piango il grande eroe e l'amico strettissimo.»

Gabriele d'Annunzio, accorso al campo di San Pelagio, dove non rimangono se non tre dei suoi compagni del gran volo, ha passato lunghe ore solo nella piccola stanza del suo giovine fratello che non tornerà.

Per suo consiglio, fu disposto che la salma sia portata direttamente a Casale Monferrato dove tutti gli aviatori si raduneranno per i funerali solenni. Tutta la città piange colui che, or è tre settimane, aveva glorificati.

- 1 copia dattiloscritta e autografata con correzioni e indicazioni tipografiche a matita di «Davanti al feretro del capitano Palli XXVII marzo 1919», (ff. 102-5) [il titolo è sbarrato].

Per parlare davanti al suo feretro debbo invocare la sua forza.

Io qui non saluto se non il combattente, per me e per quanti hanno combattuto con lui e senza di lui nel cielo ov'egli è sempre.

In piedi non voglio salutare se non il guerriero inflessibile e irreprensibile, ancor più duro contro se stesso che contro l'avversario.

Se mi volgessi verso l'imagine del mio piccolo fratello diletto, se mi ricordassi di lui come della più generosa creatura che si sia

mai accostata al mio cuore triste, non potrei se non tacere e piangere in ginocchio.

L'altrieri per aspettarlo – perché egli è uno di quelli che il nostro dolore aspetterà sempre, come s'aspetta il ritorno della primavera e il risorgere della costellazione fausta – l'altrieri per aspettarlo andai alla sua casa, laggiù, in prossimità del suo campo veneto, guardata dal suo soldato piangente e da un alberello fiorito nella notte del suo trapasso. Rientrai nella sua povera stanza; e stetti al suo capezzale.

Non v'era se non il suo lettuccio di ferro, con un solo materasso scarno e con una coperta di lana rozza. Non v'era se non qualche sedia di paglia, qualche tavola di legno grezzo: tra quattro pareti bianche, nella di superfluo, non tappeto, non stuoia sul mattone logoro e umido. Una cella monacale, a cui non mancava se non il ciliegio e il crocifisso, come quella che era abitata da chi non aveva il suo dio davanti agli occhio ma dentro gli occhi suoi piosi. Una povertà volontaria, un rigore volontario, una disciplina d'eroe continuamente pronto, a cui fu vera dimora l'altezza e vera soglia il filo del rischio e vero fuoco il suo contenuto ardere.

Bisognava chinarsi, bisognava inginocchiarsi. Quel silenzio non poteva accogliere se non la preghiera sommessa, il singhiozzo represso. Su quel letto maschio egli aveva dormito i suoi sonni profondi prima delle albe eroiche, col gesto del riposo eroico sopra la terra nuda, col braccio sotto il capo nella medesima attitudine ch'egli prese lassù per addormentarsi in eterno, per ricoprirsi nel gelo perpetuo e nella bellezza imperiture.

Bisognava inginocchiarsi, bagnare di pianto la lana, e ricevere da lui il bene misterioso. Ma accanto al capezzale vidi, tra pochi libri severi, aperto un quaderno che aveva per titolo L'APPARIZIONE DI BEATRICE: un comento di quel canto del Purgatorio ove si raccende e si angelica la vampa della Vita Nuova.

E v'era segnato il verso:

«NON PIANGER ANCO, NON PIANGERE ANCORA!»[25]

Perciò invoco la sua forza. Voglio servire la sua forza e attendere il colpo dell'«altra spada».

In piedi non saluto qui se non il guerriero acerrimo, non saluto se non l'aquila antivolante.

Popolo di Casale, il suo feretro per noi non è oggi nel mezzo della città ma è nel centro dell'antica cittadella fedele. Intorno a lui oggi si ricementa la cittadella dei Gonzaga, con i suoi sei baluardi, con le sue cortine e le sue forze, e con nelle fosse il sangue di Francia, di Spagna, di Lamagna, il sangue di Savoia e di Monferrato.

25 Non in maiuscolo nel testo pubblicato sulla *Gazzetta di Venezia*.

Per noi la sua spoglia sta tra il bastione di San Giorgio e quello di San Francesco, chiusa nella casacca nera e nei suoi calzari neri come in un'armatura fosca.

Per noi e per voi il suo corpo sarà sepolto non nel vostro cimitero ma sotto lo stendardo della vostra cittadella risorta.

Issate lo stendardo in cima all'albero nuovo, come quando i padri vostri rinnovarono quello altissimo percosso en schiantato dal fulmine di luglio.

Questo fanciullo biondo dai capelli ondeggiati e dagli occhi di zaffiro era l'ideal tipo latino combattente, era l'esemplare perfetto della nuova giovinezza italiana in armi.

«IRREPRENSIBILE»[26] è l'epiteto che per lui ricorre sempre sotto la penna e nella bocca dei suoi capi. Omero lo dava ai suoi eroi raggianti.

Era senza colpa, era senza macchia, senza ombra. Era tutto come la gemma del suo sguardo. Era tutto tagliato in quel cristallo perspicace. Si pensa ch'egli sia il primo nato di una generazione di uomini aerea, d'una gente che abbia abbandonata la terra per insaziabile amore dell'ala e viva di coraggio nelle correnti dell'aria intrepida.

Era un caro che non poteva cadere. Era un Icaro senza precipizio. Del suo nome icario non si noma l'abisso del suo mare ma il vertice dell'etere.

S'è e gli addormentato nella neve e sopra la più candida delle nuvole? Chi l'ha veduto così dormente? Chi ha osato smuovere il suo sonno?

Era la notte dell'equinozio. Dormiva col guanciale dell'elmo poggiato sopra il braccio ricurvo. La sua attitudine era pura come il fiorire del fiore e come quei gesti che i costruttori d'eternità incidevano nelle pareti sotterranee dei loro sepolcri.

Chi può chiudere tra quattro assi la freschezza della primavera? Chi può seppellire la forza della primavera nascente?

Ora dico che egli non è qui, che non è tra i baluardi e le cortine della sua cittadella come sognai. Non è un peso che si trasporti, che si cali in una fossa, che si ricopra di terra opaca, che si suggelli sotto la pietra scritta.

Egli si sveglia lassù nella sublime bianchezza, e si riarma delle sue ali, e riprende il suo volo.

Issate quella bandiera in cima all'albero nuovo, perché di lontano egli la scorga come un segnale, e ripassi – come in quel giorno di ottobre con me – a illuminare del suo sorriso cilestro la città della sua nascita, il tetto di sua madre.

26 In corsivo nel giornale.

La sua prima sosta era di la dall'alpe, ma la sua prima meta era il cielo di Roma. Egli ben sapeva che il fato d'Italia non si manomette di là dall'Alpe ma si foggia sopra l'incudine romana. Questo voleva egli significare a chi lo disconosce e lo dimentica.

Issate quella bandiera che ammanta la bara esanime.

Salutiamo in piedi la giovinezza d'Italia perenne.

O compagno, o capitano, o eroe, svégliati e àlzati. Ti gettiamo il tuo grido, il nostro grido di battaglia.

Alalà!

Firma autografa

23) Lettera su carta intestata con motto «Ardisco non ordisco», senza data ma collocabile all'8-9 aprile 1919 (f. 65). Il 10 aprile, sulla *Gazzetta di Venezia* venne pubblicato l'articolo «Aveux de l'ingrat di G. d'Annunzio».

Mio caro amico,

anche ieri ebbi la febbre. Stamani sto meglio. Converrebbe almeno annunziare la pubblicazione del volume, su per giù nei termini di questa nota, e riassumere brevemente le pagine più efficaci (45-48) (58-70) (77 e seguenti). Non giova dare il testo francese.

Da notizie giunte stamani, il libro s'è propagato rapidamente: le prime 10.000 copie nel primo giorno. E ha provocato un movimento notevolissimo di simpatia. L'Ammiraglio Orsini mi scrive dell'entusiasmo dei viaggiatori, alla lettura del testo, nel treno Parigi-Roma. Ebbi infatti un telegramma collettivo di felicitazioni da Dijon.

Il 10 sarò a Trieste per la cerimonia della consegna della medaglia d'oro, presso la III Armata. Se pronunzierò qualche parola, non mancherò di darle il testo.

Con fretta, saluti cordiali dal Suo

Gabriele d'Annunzio

- Seguono 3 fogli manoscritti a matita:

Il Primo aprile è uscito a Parigi per cura di un editore coraggioso, Bernard Grasset, il volume di Gabriele d'Annunzio intitolato Aveux de l'Ingrat. Come si sa, i quattro articoli – Toujours et grand même, La mesure unique, La tragédie des méprises, la lettre aux Dalmates – furono mandati a Parigi verso la fine di febbraio. Dovevano essere pubblicati da un gran giornale che ne aveva sollecitato l'invio con molta insistenza. «Vous êtes assez grand pour pouvoir tout dire, nous sommes capables de tout entendre».

Ma davanti alla rude sincerità del testo cominciarono le esitazioni e i tentativi di accomodamenti e di raddolcimenti, che non commossero in alcun modo l'autore. Ci furono anche, da parte della Censura, tentativi laboriosi di soppressione.

Un gruppo di amici fidi riuscì finalmente a stampare il testo integro, con l'aiuto di Bernard Grasset. L'Excelsior ebbe modo di procurarsi le bozze e di pubblicare, senza il commento dell'autore, le «parti essenziali». Ma, in verità, le «parti essenziali» furono omesse.

Oggi l'appassionata difesa del nostro diritto adriatico è diffusa in Francia a migliaia e migliaia di esemplari, determinando un improvviso movimento di simpatia per la nostra causa. Ecc. ecc. ecc

• 3 fogli manoscritti su carta con motto «Squadra di San Marco», 22 aprile 1919 (ff. 77-9). Il testo tal quale venne pubblicato in prima pagina giovedì 24 aprile 1919 sulla *Gazzetta di Venezia*.

Due offerte votive

La famiglia del capitano Palli mi consegna la somma rinvenuta dentro la casacca di quell'eroe che s'addormentò nella neve come nel bianco della sua bandiera. E mi prega di farne l'offerta a una istituzione patria.

La colonia italiana di Valenza, piccola ma fiera, che nella Spagna neutra e trafficante seppe tenere acceso un focolare di italianità ferventissimo, mi manda la somma raccolta già da tempo a testimoniare di lontano la sua gioia per l'impresa aerea di Vienna «che precorse e annunziò la vittoria nostra».

La prima di lire 880 e la seconda di lire 310, oggi trigesimo della meravigliosa morte di Natale Palli, io verso nelle mani di Giovanni Chiggiato tesoriere addetto dell'Opera del Monumento che nel nome di Francesco Baracca commemorerà sul Montello tutti i martiri dell'Ala d'Italia, caduti non invano se la nazione è oggi pronta a riarmarsi, contro gli odii congiurati, per difendere l'acquisto che essi fermarono col sangue e per elevare la grandezza ch'essi fondarono nel sacrifizio.

22 aprile 1919.

Gabriele d'Annunzio

24) Lettera su carta intestata con motto «Ardisco non ordisco», a matita. Senza data ma databile 24 aprile 1919 (f. 71). Sulla *Gazzetta di Venezia* del 25 aprile esce in seconda pagina il trafiletto «Le parole del Poeta della Patria» in cui venne riportato il testo seguente questa lettera ed il successivo telegramma di Sonnino.

Mio caro amico,

Le mando il testo d'un messaggio che mando ora per telegrafo agli aspettanti.

Vengo da Albano.

Siamo pronti.

Le mando anche il testo d'un telegramma inviato a Sidney Sonnino.
La supplico di sorvegliare la correzione.
Anche stamani due errori!
Grazie. Sursum correr!
Spero di vederLa per dirLe quel che so.
Il Suo
d'Annunzio

- Seguono 4 pagine manoscritte con all'inizio a matita con scrittura di d'Annunzio aggiunta l'indicazione «XXIV aprile 1919 (v. Il sudore del sangue p. 83)» (ff. 72-5).

Gabriele d'Annunzio agli amici che da ogni parte d'Italia sollecitano la sua parola ha mandato stanotte il seguente messaggio:

«Non ho mai sentito tanto profondo l'orgoglio di essere italiano.

Tra tutte le nostre ore eroiche questa è veramente la più alta. Ecco che l'invocazione del vate romano ha il suo massimo splendore. Non v'è oggi al mondo nulla di più grande di questa Italia che non teme di restar sola contro tutti e contro tutto, con la sua forza moltiplicata dal suo sacrifizio.

Dico anzi che sola oggi l'Italia è grande e sola oggi l'Italia è pura, fra tanta bassezza alleata di odii, di baratti, di menzogne.

Se tutti sono ingrati e iniqui e immemori, noi dobbiamo render grazie al nostro Dio che ci inalza [sic]. Credevamo di aver superato la prova suprema, e c'era riserbata questa. Ne siamo degni e ne siamo fierissimi.

Io voglio rivendicare oggi l'onore d'aver osato colpire il falso idolo quando tutti gli si prostravano.

E, non avendo mai cessato di combattere, io posso ripetere oggi ai miei fratelli unanimi quel che fu detto ai resistenti del Piave. La parola della Patria non è: «A palmo a palmo.» Non è neppure: «Pollice per pollice.» La parola della Patria è oggi: «Non piegar d'un'ugna.»

Viva l'Italia!
Gabriele d'Annunzio

- Segue un foglio manoscritto (f. 76).

Gabriele d'Annunzio aveva mandato a Sidney Sonnino, il 22 di aprile, il seguente dispaccio:

«Tutta la nazione vera e sincera sostiene la vostra fermezza perché sa che soltanto nella vostra fermezza è la sua salute presente e futura. La sua fede si mantiene in armi contro gli odii congiurati e attende che l'azione dei Capi non contrarii all'eroico destino».

e-ISSN 2421-292X

25) Lettera del 23 aprile 1919, su carta intestata con motto «Squadra di San Marco» scritta a matita (f. 80). Il 26 aprile 1919 sulla *Gazzetta di Venezia* venne pubblicato in prima pagina il trafiletto «Un significante dispaccio di Sonnino a d'Annunzio», seguito da «Roma vuol udire la parola di Gabriele d'Annunzio».

Mio caro amico,
La prego di pubblicare questa breve nota. Grazie.
So che, se avverrà la rottura, terremo con le armi le terre. Per ciò la rottura è preferibile all'accordo scarso.
Io sono pronto.
Il Suo
d'Annunzio
23.IV.1919

- Seguono 2 fogli manoscritti con scrittura calma, (ff. 63-4). Pubblicati il 26 aprile 1919.

Il sindaco di Roma Prospero Colonna ha così telegrafato a Gabriele d'Annunzio:
«In questa ora grave l'Italia attende da Roma una fiera parola che apra al mondo l'anima sua. Raccogliendo il voto dell'Amministrazione municipale e del Comitato pro Fiume e Dalmazia – che riassume le patriottiche organizzazioni cittadine – io vi prego di portare la vostra voce in una adunanza solenne. Nessuno più di voi, che il 24 maggio fortemente interpretaste il cuore della Patria, potrebbe oggi esprimere la fiera protesta del Paese lacerato dall'oltraggio patito nelle sue più sante aspirazioni ma deciso a difendere il suo diritto con un'anima sola, con una sola volontà.
Il sindaco Prospero Colonna.»

26) Lettera su carta intestata con motto «Squadra di San Marco» del 25 aprile 1919 (f. 8). «Un discorso di Gabriele d'Annunzio dalla loggetta del Sansovino» venne pubblicato in terza pagina il 26 aprile sulla *Gazzetta di Venezia*; manca il testo del discorso.

Mio caro amico,
ecco ritrovato il discorso che fu improvvisato a forza, anzi a furia di popolo. Per ciò conviene introdurre le 'reazioni' popolari, che mi sostenevano.
Credo che Venezia non sia mai stata tanto bella come stamani. E questo fervore lascia tutto sperare, se il governo lo seconda.
Le accludo anche la risposta di Sonnino.
Ben corretto il messaggio di stanotte.
Grazie.
Arrivederci!

(confidenzialmente) mi fu dato il mando di tutta l'aviazione operante. Alalà!
Gabriele d'Annunzio
25.IV.1919.

• Segue 1 foglio manoscritto da d'Annunzio (f. 81). Pubblicato di seguito al dispaccio del sindaco Prospero Colonna il 26 aprile 1919 in prima pagina.

Parigi, 25, ore 11,45.
A Gabriele d'Annunzio.
Venezia.
La ringrazio del suo telegramma. L'azione del Governo del Re è diritta e sicura perché giuste ed eque sono le nostre rivendicazioni consacrate dal sacrifizio del popolo italiano.
Sonnino.

• 1 foglio manoscritto di d'Annunzio, a matita aggiunta con grafia non dannunziana la data «26.III.19», ma in realtà si tratta del 26 aprile 1919 essendo stato pubblicato in seconda pagina il 27 aprile 1919 (f. 23).

A Prospero Colonna
Sindaco di Roma.
Ringrazio la Signoria Vostra per l'altissimo invito e per le grandi parole che l'accompagnano. Voglia stabilire la data dell'adunanza, tenendo conto che il mio vero posto è oggi sul mio campo. Lo spirito di Roma ha già parlato romanamente. L'ordine del giorno votato in Campidoglio esprime la volontà di tutta la nazione. Il Parlamento lo confermerà con il vigore dell'antica formula: Id jus ratumque esto [sottolineato 2 volte].
Gabriele d'Annunzio

• 1 foglio manoscritto di d'Annunzio, senza data ma databile 26 aprile 1919 al rientro di Orlando dalla conferenza di Parigi prima che venisse sancito l'abbandono delle terre dell'Istria annesse (f. 22), venne pubblicato in un trafiletto di seguito al dispaccio precedente il 27 aprile 1919.

a Vittorio Emanuele Orlando presidente del Consiglio. Roma.
Il più italiano dei saluti al Capo italiano che torna con l'onore intatto e ha la gioia di ritrovare l'Italia più bella che mai e più che mai grande.
Gabriele d'Annunzio

27)

28) Lettera su carta intestata con motto «Squadra di San Marco», senza data ma collocabile al 28 aprile 1919 (f. 82). I due messaggi cui si fa riferimento e l'incipit seguente vennero pubblicati sulla *Gazzetta di Venezia* in prima pagina il 29 aprile 1919.

> Mio caro Direttore,
> Le mando il testo di due messaggi spediti oggi 28 agli on. Luzzatti e Vittorio. La pubblicazione può essere preceduta da una breve nota, su per giù come quella che ho tracciata.
> Io partirò per Roma domani.
> Saluti cordiali dal Suo
> d'Annunzio

- Segue 1 foglio manoscritto a matita con in calce la data a matita aggiunta da mano diversa con la data «28-aprile-19» (f. 83).

> Nell'imminenza delle deliberazioni della Camera e del Senato, considerando il pericolo d'un semplice voto di fiducia non gravato da un mandato imperativo, Gabriele d'Annunzio a nome dei combattenti e dei mutilati ha rivolto ai Presidenti delle due Commissioni i seguenti messaggi: [mancano i messaggi]

29) Lettera su carta intestata con motto «Ardisco non ordisco», senza data, potrebbe trattarsi del discorso pubblicato dalla G*azzetta di Venezia* lunedì 5 maggio 1919 in prima pagina intitolato «Il discorso di Gabriele d'Annunzio a Roma. Gli ultimi saranno i primi» (f. 93).

> Caro amico,
> parto.
> Ecco il testo del mio discorso, che deve essere pubblicato lunedì mattina.
> Arrivederci.
> Per Venezia, è il solo testo.
> Gabriele d'Annunzio

30) Lettera su carta intestata con motto «Ardisco non ordisco»; senza data, ma il testo cui si fa riferimento nella lettera dovrebbe essere «La Pentecoste d'Italia» che venne pubblicato sulla *Gazzetta di Venezia* l'8 giugno 1919, quindi databile tra il 6 e il 7 giugno dello stesso anno (f. 84).

> Caro Direttore,
> sono desolato.
> Le stampe sono zeppe d'errori! E sono omessi interi periodi!
> La supplico di vigilare l'esatta correzione, e di fare che i brani omessi sieno esattamente restituiti.

e-ISSN 2421-292X

Ahimè
Gabriele d'Annunzio

Sullo stesso foglio, scritto di lato: «Io ho bisogno di 2000 copie da mandare a Fiume, per mio conto».

31) Lettera su carta intestata con motto «Ardisco non ordisco» del 7 giugno 1919 (f. 6) (edita in Damerini 1943, 237-8). L'omaggio a Fiume di cui si tratta è «La pentecoste d'Italia» pubblicata domenica 8 giugno sulla *Gazzetta di Venezia* e contemporaneamente sulla *Gazzetta del popolo*; quindi inserito nella raccolta *Il sudore di sangue* nel 1932 prima di confluire nel primo volume delle *Prose di ricerca* nel 1947.

Mio caro amico,
Le mando un Omaggio a Fiume ammirabile, pregandoLa di pubblicarlo domattina, con tutti gli onori.
Nel caso che la Censura idiota lo stronchi, La prego di farne tirare per mio conto 2000 esemplari su fogli volanti, che manderò a Fiume. Il mio soldato è incaricato di versare il prezzo all'Amministrazione.
Grazie.
La prego – poiché c'è il tempo – d'inviarmi le stampe da correggere, insieme col manoscritto. Le rimanderò senza indugio.
Le stringo la mano cordialmente.
Il Suo
Gabriele d'Annunzio
7.VI.1919

32) Lettera su carta intestata con motto «Ardisco non ordisco», in calce la data a matita con grafia non dannunziana «9/6/19» (f. 85). La festa a Monfalcone di cui si parla è l'anniversario della liberazione della città celebrato il 12 giugno 1919. La cronaca della cerimonia con il messaggio inviato da d'Annunzio venne pubblicato sulla *Gazzetta di Venezia* del 12 giugno 1919 in seconda pagina con il titolo «L'anniversario della liberazione di Monfalcone. Un messaggio di d'Annunzio portato a volo».

Mio caro amico,
se Le è giunta notizia d'una festa italiana in Monfalcone, non pubblichi il testo del mio messaggio che probabilmente è errato.
A Lei lo manderò io domani, esatto; e anche quello di un mio telegramma per [...].[27]
Grazie.

27 Il testo è illeggibile in questo punto a causa di una macchia d'inchiostro.

e-ISSN 2421-292X

Il Suo
d’Annunzio

33) Lettera su carta intestata con motto «Ardisco non ordisco» del 15 giugno 1919 (f. 91). Lunedì 16 giugno sulla *Gazzetta di Venezia* venne pubblicata in prima pagina la lettera di Badoglio cui si fa riferimento in questa lettera e trascritta nei fogli successivi, e l’ordine del giorno diramato dal Comando Superiore dell’aeronautica.

Mio caro amico,
Le accludo una copia della lettera del generale Badoglio e l’Ordine del giorno che riguarda il mio congedo, entrambi da pubblicare, anche per desiderio del Comando.
Le manderò domani una pagina su la morte del capitano Taramelli.
Saluti cordiali dal Suo
Gabriele d’Annunzio
15.VI.1919

- Segue 1 pagina manoscritta (f. 92).

5 giugno 1919.
Al tenente colonnello di cavalleria
Gabriele d’Annunzio
Mi dolgo che l’Esercito nobilitato perda la Sua fervida opera; ma le ragioni che motivano la Sua domanda d’immediato collocamento in congedo sono di tale natura che io ho l’obbligo di darle corso senza indugio.
Ella però continua a restare presente in ispirito tra noi. E la Sua figura di Grande Italiano sarà sempre fulgido esempio di fede, di eroismo e di sacrificio all’Esercito e alla Nazione.
Voglia accettare, Colonnello, il mio cordiale saluto.
Generale Badoglio.

- 3 fogli manoscritti (ff. 87-9).

Il generale De Siebert, comandante superiore dell’aeronautica, ha diretto al Comandante Gabriele d’Annunzio il seguente messaggio:
«A Lei, che della Patria in armi fu Primo Volontario, oggi che della Patria torna alle feconde opere di pace, il nostro caldo saluto.
Ai soldati del cielo, che per più di tre anni La ebbero fiamma viva animatrice di eroismi, è tristezza l’ora del distacco.
Se la patria La vide fante sul Timavo, marinaio a Buccari bagnare di sangue l’alloro, più costantemente La vide nel suo sacro cielo, forte cavaliere dell’aria, in lotta contro la nemica rabbia e La seguì violatore invitto e generoso nel cielo ostile.

e-ISSN 2421-292X

Dell'Armata aerea, Comandante, Ella scrisse le più belle pagine: Cattaro, Pola, Vienna.

Per noi tutti, dalla scuola al cielo di battaglia, dopo il commiato sarà conforto il ricordo delle opere insieme compiute, sarà sostegno l'antica fede che fece dei nostri cuori un solo cuore nell'ora oscura.

Noi non dimenticheremo.

A Lei, oggi, per l'Aviazione italiana, il saluto dei vivi e dei morti.

E lasci che per tutti io L'abbracci, o indimenticabile camerata.

Brigadiere generale de Siebert.

Roma, 16 giugno 1919.

34) Lettera su carta intestata con motto «Squadra di San Marco», 9 agosto 1919 (f. 94). Il 10 agosto uscì sulla *Gazzetta di Venezia* il testo del messaggio cui in questa lettera si fa riferimento.

Mio caro amico,

torno ora da Roma. Oggi è il primo anniversario del mio volo sopra Vienna.

Le mando il testo di un messaggio che il valoroso Ravelli[28] porta stamani al Campo di Aiello partendo da Campo della mia sempre prediletta Squadra di San Marco. La prego di pubblicarlo domattina. Grazie.

Spero di rivederla in questi giorni di sosta.

Le stringo la mano cordialmente.

Il Suo

Gabriele d'Annunzio

*9 agosto 1919 (1918).

35) Lettera su carta intestata con motto «Squadra di San Marco», senza data, potrebbe trattarsi dei telegrammi ricevuti in occasione dell'anniversario del volo su Vienna del 9 agosto 1919 poi pubblicati il giorno successivo sulla *Gazzetta di Venezia* insieme al testo «Ai piloti della 'Serenissima'» (f. 95).

Caro amico,

ecco alcuni telegrammi giunti per la ricorrenza.

Saluti. Il Suo

d'Annunzio

- Copia dattiloscritta e autografata da d'Annunzio e con correzioni e indicazioni tipografiche a matita autografe di «Ai piloti della Serenissima» (ff. 98-105) dattiloscritto con correzioni manoscritte, in

28 Il nome del valoroso è in realtà Ravello.

e-ISSN 2421-292X

apertura la scritta a matita non so se dannunziana: «Cfr. vol. XLVII pp. 263)», in calce la firma autografa sotto quella dattiloscritta. Prime quattro righe aggiunte a matita a mano da d'Annunzio.

> Ieri ricorreva l'anniversario del volo di Gabriele d'Annunzio su Vienna. Per l'occasione il Poeta ha scritto il seguente commosso messaggio ai Piloti della 'Serenissima', il quale fu portato al campo di Aiello dal valoroso tenente Ravelli [sic] partito dal campo della 'San Marco':
>
> Oggi è il primo anniversario del nostro volo su Vienna. Vi raggiungano il ricordo e il saluto il vostro Comandante in questo campo di Aiello che fu tante volte la sua sosta di fortuna tra l'Ermada e Comina.
>
> Vi sono oggi Italiani a cui un tal ricordo è importuno, come ogni altro ricordo di vittoria. Non si rinnova il fremito d'orgoglio che, in quel meriggio d'agosto percorse tutta la nazione ansiosa. Si può pensare che a Vienna la memoria sia più vivace, e che gli occhi cerchino nel dubbio cielo bolscèvico il fantasma dello stormo ammonitore e gli orecchi riodano il rombo della sentenza di morte.
>
> Avevamo ammonito il nemico: «Il destino si volge. Si volge verso noi con una certezza di ferro. Nel 9 di agosto era già la certezza del 4 novembre. La maturità del nostro autunno era già nello splendore della nostra estate. Il nostro miracolo del Solstizio pareva che avesse tessuto di raggi impenetrabili le nostre ali.
>
> Un anno trascorso. E il ferro è tuttavia bollente, e il maglio del destino lo batte tuttavia su l'incudine; e non v'è una mano maschia che alfine lo tuffi nell'acqua dell'Adriatico senza tema dello stridore.
>
> Ma noi, se stamani dovessimo ripartire, con che forza gitteremmo il nostro grido! L'udrebbe Natale Palli nella sua sepoltura del Monferrato. L'udrebbe Gino Allegri che dorme laggiù in braccio alla grazia dei Colli Euganei «con quella foglia d'erba mattutina nella commessura della bocca verace». L'udrebbe Antonio Locatelli che ci appare solitario nel cielo delle Ande come quei due sotterra, e forse più, aquila trasformata in condòre.
>
> Ecco che sùbito lo stormo sarebbe ricomposto: Palli, Allegri, Locatelli, Finzi, Massoni, Censi, Granzarolo, Sarti. Sopra la foce del Piave eravamo otto. Prima della mèta, l'ottava stella si consumava come una delle lacrime di fuoco che risolcano l'aria in queste notti di San Lorenzo. Anche una volta il numero settenario della nostra costellazione fatale doveva prevalere.
>
> Siamo tristi come quando portavamo sulle spalle la cassa di Fra Ginepro, che poco pesava; e molto più dei suoi resti pesavano i miei fiori. Siamo tristi come quando guardavamo la madre di Natale Palli girare selvaggiamente intorno alla cassa del figlio suggellato e tentare di scoperchiarla con le unghie che le si rompevano.

Che ci renderà l'ebrezza chiusa delle nostre vigilie? Lo schianto che avemmo in quei funerali, davanti a quelle due fosse, oggi si rinnovella. Il rimpianto si aggrava. Chi di noi, compagni, non rimpiange le notti e le albe che precedettero il «folle volo»? Veramente la vita era assottigliata come la fusoliera che ha tutte le sue linee disposte a secondare la penetrazione celere nella resistenza dell'aria. La medesima volontà ci affilava e ci aguzzava contro la fortuna, parendo affilare e aguzzare non soltanto gli spiriti ma gli aspetti.

«Li miei compagni fec'io sì acuti…»

Non eravamo noi più acuti che i rematori nel legno di Ulisse? Né la più severa macerazione monastica avrebbe potuto eguagliare quella disciplina libera che aboliva in noi ogni pensiero estraneo. Il grande ricovero di San Pelagio, con i suoi tramezzi di stuoie e con le sue travature nude, pareva ordinato dalla regola d'un convento guerriero.

Quando risonerò io per voi, fratelli, e per tutti, il Mattutino?

Le parole che io dissi a cinque di voi, in un angolo del ricovero, radunati dietro la stuoia di giunchi sospesa «non dissimile a quella dove si giaceva il penitente della Tebaide» le parole del giuramento mi tornano a bruciare l'anima.

Ve ne ricordate? Io mene ricordo. Voglio ricordarle oggi a che mi ama. È la migliore delle mie orazioni di guerra e di pace.

[a matita la scritta di d'Annunzio «spazio di una riga»]

Ascoltatemi, Sarò brevissimo. Ieri mattina, sopra le linee nemiche, fui costretto a virare, a dare il segnale del ritorno e a ridiscendere sul campo, per la vostra scarsa disciplina nel volo. Avevo raccomandato allo stormo la massima compattezza, come condizione di salute e di vittoria; e voi vi siete dispersi, quasi che andaste a diporto. Se non v'ebbi in pugno col comando, vi avrò in pugno col giuramento. Voi cinque vi giurerete a me su l'anima e su l'onore.

Mi è stato ordinato di partire con una squadriglia di undici. Mi è stato ordinato di non proseguire se nella rotta la squadriglia si riduca a meno di cinque.

Voi dunque siete i miei cinque, giurati a mantenere tra la mia ala e la vostra, sino alla mèta, la distanza prefissa, l'ordinanza prefissa. Nessuno di voi si arresterà se non con l'ultimo battito del motore. Non vento, non nuvolo, non tempesta, non malessere, non ostilità alcuna, non avversità alcuna potrà esser causa di arresto e di ritorno. Parlo chiaro? Mi intendete? Ciascuno di voi atterrerà, o precipiterà, quando il motore abbia cessato di battere senza speranza di ripresa.

Se manchiamo anche questa partenza, non ci sarà più permesso di partire. Tanti giorni, tante notti di spasimo saranno stati vani. Tutta sarà perduto. L'ordine è irrevocabile.

Se non arriverò su Vienna, io non tornerò indietro. Se non arriverete su Vienna, voi non tornerete indietro.

Questo è il mio comando. Questo è il vostro giuramento.

Natale Palli, Antonio Locatelli, Gino Allegri, Aldo Finzi, Piero Massoni: ciascuno di voi cinque mi guardi negli occhi e mi dia la mano.

Bene. È detto. È fatto.

I motori sono in moto. Bisogna andare.

Ma io vi assicuro che arriveremo, anche attraverso l'inferno.

Alalà!»

[a matita la scritta di d'Annunzio «spazio di una riga»]

Partimmo. Arrivammo. Tornammo. La nostra prua, ferrata di volontà, aveva la potenza di cuneo. Avrebbe scisso la roccia, come fendeva la nuvola.

Tre volte il mio motore si arrestò, nel ritorno: su Lubiana, su la selva di Ternova, su Grado. Lo sapete. Tre volte ebbi nella mano il rimedio di tutti i mali. Tre volte, a me che lo salutavo silenziosamente attraverso lo schermo, i puri occhi di Natale Palli dissero: «Aspetta». E tre volte il motore riprese.

Che cosa mai, nel mondo, vale quello sguardo pacato e forte fra due compagni fedeli, a tremila metri sopra la terra?

E che importa se, come in quel punto del cielo ostile, oggi io sono solo con la fede del mio volere?

Compagni, sul campo arido di Aiello nella vertigine deserta delle Ande, nell'ombra dei Colli Euganei, nella sepoltura di Monferrato, ricordatevene. Avrà ragione chi non fu mai stanco e non sarà mai stanco.

La vera Italia è bella, e merita la suprema devozione.

9 agosto 1919

Gabriele d'Annunzio

36) Lettera su carta intestata con motto «Squadra di San Marco», senza data ma dovrebbe trattarsi del testo del 27 agosto 1919 scritto per la società navale di Trieste cui aveva donato un motto. Il testo venne pubblicato dalla *Gazzetta di Venezia* sabato 30 agosto 1919 con il titolo «Un messaggio di Gabriele d'Annunzio al Lloyd triestino» (f. 90).

Mio caro amico,

Le mando il testo d'un messaggio diretto ai «socii navali» di Trieste.

La prego di pubblicarlo. Grazie.

Il disegno di Guido Marussig[29] è bellissimo.

Che fa? Spero di rivederla, uno di questi giorni.

29 Il disegno cui si riferisce è con tutta probabilità quello fatto da Marussig e ideato da d'Annunzio per il Lloyd di Trieste con il motto «Liberantem Testor».

Saluti cordialissimi.
Il Suo
d'Annunzio

37) Lettera su carta intestata con motto «Sufficit animus», senza data (f. 25). Il testo su Nazario Sauro cui si fa riferimento venne scritto da Attilio Tamaro[30] e pubblicato sulla *Gazzetta di Venezia*, per concessione della *Rassegna nazionale*, domenica 18 agosto 1918, giorno del secondo anniversario dalla scomparsa.

Mio caro Direttore,
potrei avere dalla Sua cortesia il numero della Gazzetta ove fu stampata la prosa del Tamaro su Nazario Sauro?
Grazie.
Le ridomando anche l'indirizzo di Umberto Silvagni, che ho smarrito.
Cordiali saluti dal Suo
Gabriele d'Annunzio

38) Lettera su carta intestata con motto «Gruppo di squadriglie primo», senza data (f. 45).

Mi perdoni.
Ecco i telegrammi.
Grazie delle care parole.
Il Suo
D'Annunzio

39) Biglietto da visita con busta indirizzato a «Signor Direttore della Gazzetta di Venezia»; biglietto da visita a stampa con scritto: «Gabriele d'Annunzio. Maggiore dei lancieri di Novara. Comandante della squadra di San Marco».

40) Biglietto da visita a stampa con scritto: «Gabriele d'Annunzio. Maggiore dei lancieri di Novara. Comandante della squadra di San Marco», senza data; il riferimento potrebbe essere all'opuscolo stampato in Francia il 1 aprile 1919 *Aveux de l'ingrat*.

Caro amico, sono malato, per poco, spero. Ecco l'opuscolo francese, giunto ora. Saluti cordialissimi
G d'A

30 Attilio Tamaro (1884-1956) irredentista della prima ora, storico, diplomatico e giornalista italiano.

• Seguono allegati 1 foglietto manoscritto con scritto «Offerta al Comitato di assistenza civile. Gabriele d'Annunzio £.re 50»; e una bustina del Comando della 45 divisione di fanteria con la scritta «Offerta al Comitato di assistenza civile».

41) Lettera di d'Annunzio a Ugo (il cognome non è specificato ma con tutta probabilità si tratta di Ojetti che lavorava alla propaganda), su carta azzurra, scrittura autografa, 28 novembre 1917.[31]

Mio caro Ugo,
ecco il testo del discorso da me pronunciato in una riunione di ufficiali. Sarà pubblicato sul Corriere non prima di dopo domani. Te lo mando perché tu lo comunichi a Virginio Avi, accompagnandolo con i miei caldi saluti per l'opera fervida e coraggiosa.
È un disegno di propaganda autorizzato dal Comando Supremo. E giova sia diffuso. Ma la Gazzetta non dovrebbe pubblicarla se non venerdì mattina, avvertendo il lettore che le parole sono dirette a Ufficiali.
Grazie. Ti abbraccio
Il tuo Gabriele d'Annunzio
28 nov. 1917.

• Vi sono allegati: un ritaglio del *Corriere della sera* edizione del mattino con l'«Ode all'America in armi IV luglio MCMXVIII» (il titolo del giornale riporta «All'America», la correzione «Ode all'» è autografa di d'Annunzio); un ritaglio del *Corriere della sera* della domenica 18 agosto 1918 con l'articolo «Parole di Gabriele d'Annunzio dopo il volo su Vienna» di d'Annunzio; una busta indirizzata di pugno di d'Annunzio a «Virginio Avi Direttore della *Gazzetta di Venezia*».

42) 1 lettera di Ferdinando Martini a d'Annunzio, 10 agosto 1918.

Monsummano (Lucca) 10 agosto 1918.
Caro Gabriele,
Non ci siamo più veduti dal giorno fausto; io vi ho lungi seguito con l'animo sulle vostre gesta, ammirando sempre, talora tepidamente ammirando. Non vi ho mai scritto: checché faceste, avevate da fare a ogni modo qualcosa di meglio che leggere le mie lettere. Ma oggi non so astenermene e vi scrivo sorridendo con le lacrime agli occhi. Mi ricordo il giorno nel quale il 'Fanfulla della dome-

31 Damerini (1943, 235) scrive: «Il 28 novembre del '17 il poeta mandava alla *Gazzetta* il testo del suo discorso *A una radunata di ufficiali d'ogni arma* che fu pubblicato il 30 novembre col titolo: *Non piegar di un'ugna*»; di seguito Damerini cita una lettera di d'Annunzio in ringraziamento ad Avi che però non si trova nel fondo Tursi.

e-ISSN 2421-292X

nica' vi disse il suo «macte animo generoso puer», la sera in cui Paolo Tosti – e faran quaranta anni tra poco – vi condusse, biondo e ricciuto, a pranzo a casa mia. Eravate una speranza, vi abbraccia: oggi che siete… quello che siete, lasciate che vi abbracci ancora con tenerezza d'animo e orgoglio d'Italiano.

Amatemi
Il vostro Martini

2 Libri e testi a stampa dedicati a Virginio Avi presenti nel Fondo Tursi della Biblioteca Nazionale Marciana

D'Annunzio, G. (1918). *La *Beffa di Buccari: con aggiunti la canzone del Quarnaro, il catalogo dei trenta di Buccari, il cartello manoscritto e due carte marine*. Milano: Treves. – 70 p., [3] c. di tav.: facs., c. geogr.; 17 cm.

Dedica:
«A Virginio Avi
Compagno nella lotta
cotidiana
offre
Gabriele d'Annunzio
12 aprile 1918»

D'Annunzio, G. (1918). *Cantico per l'ottava della vittoria*. Milano: f.lli Treves Ed. 15 pp.; 29 cm., nr. inventario 441083.

Dedica:
«A Virginio Avi
Che fu sempre fedele alla
Fede e servì la
Vittoria.
Gabriele d'Annunzio»

D'Annunzio, G. (1919). *L'Italia alla colonna e la vittoria col bavaglio*. Roma, s.t., 16, pp. 50. Ed. speciale di 99 esemplari di cui questo è il nr. 66.[32]

Dedica
«A Virginio Avi
'ut firmius,

32 L'esemplare numero 69 venne donato a Guido Ehrenfreund Frumi e si trova nell'omonimo fondo alla Fondazione Cini.

ut ardentius’
Gabriele d’Annunzio»

D’Annunzio, «Lettera ai dalmati», in Venezia, 1919.

Dedica:
«A Virginio Avi
In una Fede
Gabriele d’Annunzio»

D’Annunzio, G. (1918). *La riscossa [orazioni di guerra]*. Milano: Casa editrice d’arte Bestelli & Tumminelli. Edizione fuori commercio.

Dedica:
«A Virginio Avi
Compagno di Fede,
aut ardentius
Gabriele d’Annunzio
4 luglio 1918»

Bibliografia

Andreoli, A. (a cura di) (2003). *Scritti giornalistici*. Milano: Mondadori.
Damerini, G. (1943). *D’Annunzio e Venezia*. Verona: Mondadori.
De Luca, L. (1996). *Itinerari dannunziani*. Milano: Laboratorio delle Arti.
Favia, R. (2015). «Carte dannunziane a Venezia. Il noto e l’inedito». *Archivio d’Annunzio*, 2, 211-36. http://doi.org/10.14277/2421-292X/AdA-2-15-14.
D’Annunzio, G. (1918a). *Cantico per l’ottava della vittoria*. Milano: Treves.
D’Annunzio, G. (1918b). *La Beffa di Buccari: con aggiunti la canzone del Quarnaro, il catalogo dei trenta di Buccari, il cartello manoscritto e due carte marine*. Milano: Treves.
D’Annunzio, G. (1918c). *La riscossa [orazioni di guerra]*. Milano: Casa editrice d’arte Bestelli & Tumminelli. Edizione fuori commercio.
Mariano, E. (1976). «Catalogo delle lettere di Gabriele D’Annunzio al Vittoriale». *Quaderni dannunziani*, 42-43.
Martinelli, V. (2001). *La guerra di d’Annunzio*. Udine: Paolo Gaspari.

Recensioni

e-ISSN 2421-292X

Archivio d’Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

Giordano Bruno Guerri
Da Ovidio a d’Annunzio. Miti di metamorfosi e metamorfosi dei miti

Maria Rosa Giacon
Independent Researcher

Recensione di Guerri, G.B. (a cura di) (2019). *Da Ovidio a d’Annunzio. Miti di metamorfosi e metamorfosi dei miti = Atti del convegno di studi* (Gardone Riviera, 12 ottobre 2018). Introduzione di G.B. Guerri. Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 128 pp.

Ottantesimo anniversario della scomparsa di Gabriele d’Annunzio e bimillenario della morte di Ovidio: una straordinaria coincidenza che il Vittoriale degli Italiani ha celebrato per mezzo d’un convegno di grande interesse, grazie all’instancabile intraprendenza del presidente Giordano Bruno Guerri e alla consulenza scientifica di Pietro Gibellini, ideatori e registi dell’incontro. Diviso in due sezioni, l’una a carattere generale (*Metamorfosi del mito*), specifico l’altra (*D’Annunzio e Ovidio*), coordinata da Michela Rusi, esso ha visto il concorso di specialisti di filologia classica e moderna, di letterature comparate e musicologia, di storia e biblioteconomia, di lirica scrittura e interpretazione, secondo un taglio interdisciplinare che sollecita nel lettore il desiderio di riscoprire l’antico ancora lievitante nella nostra modernità e persino contemporaneità. Un antico, dunque, suscettibile d’attualizzazione, in vesti diverse eppure sempre memori di quella archetipica vitalità: mutazione delle forme o metamorfosi, appunto. Ovidio e d’Annunzio, allora, ma anche un po’ tutti noi. Tale, ci sembra, sia l’auspicio e il senso fondamentale di questo bell’incontro sulle

Edizioni Ca’Foscari

Submitted 2021-02-03
Published 2021-10-21

Open access

Citation Giacon, M.R. (2021). Review of *Da Ovidio a d’Annunzio. Miti di metamorfosi e metamorfosi dei miti = Atti del convegno di studi*, edited by Guerri, G.B. *Archivio d’Annunzio*, 8, 297-304.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/015

rive di quel Benaco che fu patria di Catullo e insieme dimora del più illustre recluso d'Italia, dal febbraio del 1921 al 1° marzo del 1938.

Quale apertura al convegno, «Il volo d'Icaro» di Piero Boitani (11-28) ripercorre, tra letteratura, pensiero filosofico e arti figurative, le principali ricreazioni metamorfiche del mito icario: dall'antichità greco-latina sino alla mutazione in veste 'tecnologica' dei nostri giorni. E se, fra tanti nomi e riferimenti, al lettore gira un po' la testa, la colpa non è dell'Autore. Sempre coeso, infatti, l'ordito con cui Boitani lega in successione percorsi interpretativi che la diacronia impone diversi o addirittura discordi. Tra di essi si affermerà la lezione di Giordano Bruno, il cui *furor* trasforma l'audacia del volo icario in «'audacia del pensiero in filosofia'» (16). Benché contrastato da altre interpretazioni, tra cui il nichilismo dei grandi decadenti, simile prometeico respiro è destinato a perdurare giungendo allo stesso Gabriele d'Annunzio, sulla cui mitopoiesi s'incentra l'ultima parte del saggio. D'Annunzio ha certo condiviso, nella vita e nell'arte, quella «*compulsione a cadere*» che, sorta di «fatalità interiore», domina «nel XX secolo tutte le versioni creative del volo» (21-2; corsivi nell'originale). Nel 1910 egli ne rendeva protagonista l'aviatore Giulio Cambiaso – come, s'aggiunga, nel 1915 dolorosamente l'avrebbe vista attuarsi nella precipite oltranza di Giuseppe Miraglia –, e però, là dove si tratti delle proprie 'controfigure', lo vedremo sempre governare quell'interna fatalità da «superuomo» (25). E se Paolo Tarsis trionferà sul volo periglioso, nei versi icarii del III Libro delle *Laudi* la *persona* dannunziana s'identifica non già con l'inconsapevole fanciullo ovidiano, bensì con un eroe del tutto sciente della propria sorte: non rovina, allora, bensì scelta deliberata, latrice d'eterna virtù. A buon diritto, pertanto, il Poeta, mosso da medesima «d'altezze e d'abissi avidità», può in Icaro riconoscere il suo fratello antico. E, naturalmente, il titanismo ossimorico dell'eroe dannunziano è insieme metafora del ποιεῖν, come esemplarmente traspare dal *Secondo amante di Lucrezia Buti*. In tale *reductio* tipicamente soggettivizzante, che in futuro potrà assumere anche significati politici, Icaro ha un fratello gemello nell'Ulisse di *Maia*. D'Annunzio infatti «riscrive Icaro proprio come Ulisside», specie quando, a conclusione dell'*Ala sul mare*, l'io lirico s'interroga su chi saprà mai «ritentare il folle volo» (25-6). Dante in luogo d'Ovidio: un tradimento d'eccezione, non c'è che dire.

Di seguito, il saggio di Paolo Isotta, «Ovidio e la musica» (31-8), disvolge i fili d'una dotta e insieme piacevole 'conversazione'. *Avvertenza* al contemporaneo volume *La dotta lira. Ovidio e la musica* (Venezia, Marsilio, 2018), simile *textum* bene s'inscrive nell'ambito del convegno gardonese, offrendo spunti riflessivi di notevole interesse. Perché su Ovidio non si è finito di meditare. L'opera infatti rivela una profondità di visione e un anelito alla «libertà del pensiero», che, tali da rendere inviso il poeta al *princeps* restauratore del *mos maiorum*, lo distanziano da quell'artefice «'dilettante di sensazioni'» che

in giorni ancora a noi vicini si volle vedere in lui (32). Colpisce la natura del *carmen* innanzitutto: «tragica» e «filosofica» insieme, libera – ossia infedele – trasposizione del pensiero pitagorico ed emula del grandioso *De rerum*, la poesia delle *Metamorfosi* va intesa quale strumento d'indagine «'sulla natura del mondo e l'anima segreta del suo volto'» (32), su quella legge di perpetua trasformazione che anima l'universo e che Ovidio plasticamente tradusse nella sua discesa alla pulsante, archetipica sotterraneità del mito. E con profondità d'analisi egli attuava nelle *Heroides*, sicché, quanto ne segnò la disgrazia nell'età d'Augusto, ne avrebbe significato la fortuna in quelle a venire, quale rappresentante della civiltà antica e suscitatore di civiltà egli stesso. Medioevo, Rinascimento e persino l'età contemporanea testimoniano la vitalità dell'opera ovidiana in letteratura, nelle arti figurative e nella musica. In rapporto a quest'ultima, sarà invero Ovidio, più che Omero e Virgilio, a rappresentarne la fonte d'ispirazione e ciò sin dalle «origini quattro-cinquecentesche del teatro musicale» (33). Per non dire della fortuna successiva in ordine «alla cantata e alla musica strumentale», che prosegue ininterrotta fino ai nostri giorni (33). In questo bimillenario in particolare, Antonio La Penna concepiva «il più magistrale e sontuoso profilo di Ovidio che si sia letto» (34), ponendo rimedio, lui irpino, a ogni lettura riduttiva del Sulmonese. Tuttavia, si rammarica Isotta, in campo musicale non si è «pensato, come nella storia dell'arte [e] della letteratura, ad affrontare i temi in modo sintetico e insieme comparativo» (34). Ma crediamo che, come il grande latinista, a tale carenza abbia posto rimedio l'autore della *Dotta lira*.

Quanto di Ovidio può reperirsi in uno scrittore ironico, linguisticamente dissacrante e spregiudicato come il Faldella? E come ne fu possibile il riutilizzo in una storia del nostro Risorgimento? A questo e ad altri possibili interrogativi risponde Raffaella Tabacco nel saggio «Una metamorfosi delle Metamorfosi: Ovidio nel Faldella latino» (41-50). Si potrà appena menzionare in questa sede la perizia filologica con cui la studiosa ha saputo illustrare la tecnica scrittoria d'un Faldella che, divenuto nel 1896 senatore del Regno, compone il monumentale *De Redemptione Italica*, «opera latina moderna, fino a pochi anni fa ignota al mondo della cultura italiana» (48). E opera che esigeva una conoscenza dei classici assai ampia quanto varia. Le indagini condotte dalla studiosa hanno individuato la presenza d'un gran numero di citazioni attinte a storici, eruditi e poeti, fra i quali Ovidio per l'appunto, riutilizzate letteralmente o personalmente riattate in funzione del nuovo intendimento referenziale. Ne emerge l'indubbia capacità del vercellese di rapportarsi al contesto moderno all'interno d'una lingua innovativa, vivificata da scatti associativi che procedono all'ibridazione di fonti diverse; oppure da scarti in direzione ironica nella mescidanza stilistica di patetico e comico. Ciò non toglie che il fascino esercitato da Ovidio sia cosa

e-ISSN 2421-292X

certa: il patrimonio delle metamorfosi offriva all'autore del *De Redemptione* un potenziale immaginativo di grande utilità da applicarsi al quadro storico del suo tempo. Non è un caso che si trovino in quest'opera «menzioni di Ovidio che non rimandano a porzioni specifiche del testo antico»: punti d'abbrivio, allora, per la creazione di «metamorfosi inedite che entrano in sinergia con l''agitazione espressiva' della sua scrittura mista di lingua e dialetto» (43). Gli esempi che Tabacco ci porge al riguardo anche nel seguito del saggio, o talune indicazioni della studiosa sulla tecnica del *pastiche* faldelliano, sono estremamente persuasivi, ma il risultato più interessante a uso d'un lettore non specialista è, crediamo, la non soluzione di continuità fra l'inventività espressivistica dell'italiano e il trattamento del latino. Sia nell'uno che nell'altro sistema Faldella si attesta rilevante esponente di quella celebre tradizione che da Folengo giunge ai nomi più illustri del Novecento, da Gadda a Joyce.

Come l'intermezzo d'una commedia antica, «Le Metamorfosi d'Ovidio. Narrate da Roberto Mussapi» (53-63) segnano la partizione tra la prima e la seconda sezione del convegno. Riduzione teatrale dal volume dello stesso Mussapi (*Le metamorfosi. Il capolavoro di Ovidio*), tale narrato è un'affascinante ricreazione-animazione dell'opera ovidiana non solo nel contenuto, ma anche per il genere di *dispositio*. Nella nuova *fictio* è Orfeo a insufflare nell'io lirico l'ispirazione raccontativa e le storie di trasformazione estratte dall'immenso serbatoio ovidiano. Narratore, dunque, e *agens*, prescelto sin da «bambino, in sogno» (53), il poeta moderno interpreta e riatta per mezzo di tagli e autonomi innesti le parole antiche, ma è pronto, anche, a cedere la sua voce direttamente ai personaggi: la ninfa Siringa, Orfeo e i suoi stessi «discendenti» (58-9). Il complesso rievocativo assume pertanto la fisionomia d'una sequenza di episodi che si snodano senza soluzione di continuità, così come avviene nell'ininterrotto respiro del *carmen* del Sulmonese, ma anche, si vorrebbe osservare, nella «Strofe Lunga» del Pescarese, al quale la *conclusio*, con la riscrittura del mito di Alcione, sottilmente rinvia. Ma che dire sulla scelta testuale effettuata? Fra gli innumeri episodi delle *Metamorfosi* l'io narrante ha attinto per due volte al Libro I (origini del mondo, Siringa), due al X (Orfeo e Euridice, Pigmalione) e altre due all'XI (morte di Orfeo, Alcione). Simile corrispondersi diadico pone costantemente l'accento sull'amore come forza propulsiva all'origine delle cose e della mutazione stessa delle forme: Orfeo, narrando «la storia del mondo», afferma questo essere nato da «un grande atto d'amore» (53); per il cantore mirabile, che continuerà a vivere nell'Ade accanto ad Euridice, «amore» e «poesia» costituiscono un tutt'uno (58); insania, sì, ma amorosa fu quella delle donne dei Ciconi; da amorosa illusione dipese l'invenzione della siringa da parte di Pan; è amore a condurre Pigmalione a un'opera in cui tanta è «l'arte, che non si vede» (56); amore, infine, restituisce Ceìce ad Alcione e fa sì che essi

si congiungano «modificati nella forma ma non nella sostanza» (63). Ciò, s’intende, era già nel messaggio del poeta antico, ma la voce attuale l’ha messo a fuoco esaltandolo.

La rievocazione alcionia di Mussapi costituisce una sorta di prolusione alla seconda parte del convegno. La inaugura infatti proprio lo studioso che nel 1988 forniva la prima edizione critica di *Alcyone* (ma vedi poi anche 2018): ideatore e direttore della recente raccolta in ben 6 volumi *Il mito nella letteratura italiana*, Pietro Gibellini ora ci consegna un intervento densissimo, «D’Annunzio, moderno Ovidio»(65-71), steso con quella *dissimulatio artis*, del ‘duro’, del ‘legato’, che solo una conoscenza magistrale dell’argomento può consentire. Riflettendo «sulla durata dell’antico nella letteratura moderna», lo studioso rintraccia nei due scrittori, tanto lontani, «singolari affinità» sul piano biografico, per stirpe, vita e destini, non meno che su quello del «mestiere», per la vastità e varietà delle forme tentate (65-6). Furono tali affinità, pertanto, a far sì che, tra i molti classici da lui amati e compulsati, il poeta marrucino rinvenisse il suo *auctor* proprio nel sulmonese, in cui, a differenza del virgiliano «fratello», egli più si ‘riconobbe’ (68). Ma simile rispecchiamento agnitivo era mosso, soprattutto, dalla condivisione d’una prepotente vocazione mitopoietica. Invero, ben altro che silloge di fascinosi frammenti, *Alcyone* esige, anche alla luce del lavorìo variantisco dannunziano, l’opposta interpretazione, cara già al Palmerio, di *perpetuum carmen* metamorfico. Come il poema latino, per l’appunto. La tramatura di echi ovidiani è addirittura palmare nella triade *Ditirambo II*, *Oleandro*, *Ditirambo IV*, cui dovrà unirsi il pre-ditirambo recante per titolo la citazione *Altius egit iter* (68-70). Ma, anche là dove il corrispondersi sia meno puntuale, l’attivazione metamorfica ovidiana è trasparente: da una prima, analogica, umanizzazione dell’elemento naturale nella *Sera fiesolana* (1899) al diretto tradursi della metamorfosi in pregnante corpo metaforico, come nelle liriche dell’estate del 1902 *La pioggia nel pineto*, *Versilia*, *Meriggio* (70). E però ciò che meglio esprime la tensione mitopoietica alla base di *Alcyone* è l’incardinarsi del ritmo raccontativo in un demetriaco tempo-κύκλος, quello che governa la fatica del cielo e il trapasso delle stagioni, non meno che, in uno speculare analogismo, la struttura stessa del poema: la «morente primavera», l’esplodere dell’estate, il suo finire. Un venir meno struggente, che sospingerà il poeta «nella malinconia dell’uomo moderno» (68) raggelando il mito in archeologico reperto.

Gianni Oliva, con l’intervento «La passione disonesta: Fedra dalle *Heroides* alla tragedia dannunziana» (73-83), dirige invece l’attenzione ad altri luoghi. Muovendo dall’indagine sui tasselli ovidiani nella tragedia di d’Annunzio, la disamina dell’esperto studioso pone in luce come la nuova *Fedra* abbia risentito, più che degli antecedenti di Euripide e Seneca, della lezione di *Heroides*, IV, ove, distanziandosi dal contesto elegiaco delle lettere per una intonazione epico-tra-

gica, Ovidio «va contro la tradizione letteraria del mito trasformando Fedra in una matrigna spregiudicata che preferisce il proprio figliastro ai figli naturali» (75). Una lezione, pertanto, fortemente trasgressiva, nella rappresentazione di eros quale potenza irrefrenabile, noncurante delle convenzioni dell'umana *societas*. Tale forza trapasserà nella *Fedra* di d'Annunzio, sia pure, si desidera aggiungere, con una tipica esasperazione d'insania delirante, affatto simile, anche per contemporaneità di stesura, a quella d'Isabella Inghirami nel *Forse che sì forse che no*. Se ciò per i tempi antichi, nei moderni la tragedia dannunziana ha risentito, rammenta Oliva, della *Fedra* di Swinburne, da cui derivando note di ferina aggressività. Ma oltre al debito nei confronti del poeta inglese – rilevato, ricorderemo, per primo da Gian Pietro Lucini e magistralmente commentato da Mario Praz –, va tenuta presente la tragedia *Fedra* (1909) del più oscuro Umberto Bozzini, fonte ignorata dalla critica attuale e della quale Oliva invece esibisce gli imprestiti con puntuale attestazione documentaria. Questa persuasiva esibizione testimoniale, oltre al pregio d'arricchire d'inediti reperti la genetica dell'opera dannunziana, ha quello di richiamare all'attenzione la *vexata quaestio*, in effetti mai del tutto risolta, dei 'plagi' di d'Annunzio: che, all'insegna del *Plagiat* banvilliano, non si peritava d'attingere a grandi e grandissimi, ma non disdegnava di certo la materia di scrittori minori o ignoti affatto. A fronte dunque del silenzio che ha avvolto l'infelice Bozzini, l'analisi intertestuale di Oliva si chiude con uno stimolante interrogativo: «Dimenticanza involontaria, o forse volontà di ammettere per d'Annunzio solo fonti degne di lui?» (82). Al lettore l'ardua risposta.

«Le metamorfosi di Pan. D'Annunzio e Pascoli di fronte al mito», di Raffaella Bertazzoli (85-96), s'incentra su altre figure e attualizzazioni del mondo mitico, traendo abbrivio da una divinità di ruolo modesto nelle *Metamorfosi* ovidiane. Ma grande è, in realtà, la potenza di Pan: in grado d'attivare le pulsazioni più profonde di *Tellus*, egli eternamente muore e rinasce in virtù della sua natura demonica. Sottratto, dunque, al tempo lineare, è simbolo del Sacro e del Divino di cui l'umanità ha bisogno. Eppure, riporterà Plutarco, ora Pan è morto. Ma, posto al bando dalla figura del Salvatore cristiano, è davvero per sempre scomparso quel dio e con lui gli dèi tutti? Rimpiangere non è forse richiamare in vita? Ché il rimpianto dell'antico, quale *desiderium* e insieme anelito alla riscoperta del Sacro, risuona forte a partire dai poeti romantici europei, tedeschi in special modo. Bertazzoli ne illumina di volta in volta il complesso messaggio con preziosi riferimenti agli storici del mondo antico e ai maggiori pensatori contemporanei, che, anche alla luce del rapporto coi classici, si son fatti interpreti del tormento esistenziale moderno. Se ora l'uomo patisce per mancanza di «'radici'» e dunque per fame di miti, a colmarla non resta che il ritorno, sotto la guida di Pan, a quel patrimonio «'immaginale'» che s'agita nella nostra vita profonda; o, altrimenti, la «'vi-

vificazione del rapporto col divino'» attraverso il ποιεῖν (88). E mitopoiesi, per l'appunto, è quella dell'autore di *Maia*, ove, inneggiando alla rinascita di Pan (*L'Annunzio*), egli converte la poesia in epifanico «prodigio» e «divina festa» (89). Direttamente prescelto dal dio, il poeta ne canterà le «laudi eterne», eterno egli stesso. L'opposizione col cristianesimo non potrebbe essere più palese. Ma, a sua volta, opposta a d'Annunzio è la direttrice ideologico-stilistica di Giovanni Pascoli, i cui *Conviviali* si chiudono affermando il messaggio cristiano d'amore e fratellanza universali (*La buona novella*). E inverso appare anche il dinamismo del ritorno al mito: folgorante agnizione e gioiosa sovrimpressione del sé nel caso di d'Annunzio, trattamento dell'antico quale *figura* della modernità dolente, in quello di Pascoli. Ma, quanto al verbo cristiano, appagava, esso, il poeta di Romagna? A leggere *L'ultimo viaggio* e il «Pensiero» *La ginestra* – che recupera Seneca preludendo a Heidegger – sulla morte quale unica *verità* dell'uomo, parrebbe proprio di no.

Chiude il convegno Elena Ledda, con «Ovidio nella biblioteca del Vittoriale» (99-115): vera e propria *quête* testimoniale condotta entro il labirintico τέμενος di d'Annunzio, ricostruendone la frequentazione ovidiana «dagli anni dell'adolescenza a quelli del tramonto gardonese» (100). E simile esplorazione, frutto d'appassionata cura e competenza rara, ha finito per evidenziare la coltivazione di un amore durato tutta la vita e che non avrebbe mancato di riverberarsi, oltre che su *Alcyone*, sulle più significative *Prose di ricerca*. I riscontri testuali, le numerose e pregiate presenze d'Ovidio al Vittoriale, le sottolineature di mano dannunziana, perfino su «tomi [...] di pregio appartenenti a biblioteche pubbliche» (102), attestano l'intensa attrazione di d'Annunzio per l'opera ovidiana tutta, tanto da aver ben presente l'*Ars amandi* nel disegno del *Piacere*, le *Heroides* in *Fedra*, le epistole *Ex ponto* durante l''esilio' napoletano e poi francese. Ma benché tanto esteso, quell'amore era nato giusto all'insegna delle *Metamorfosi*, vero luogo di un auto-rispecchiamento destinato a segnare la stessa preistoria del poeta o il giovanissimo esordiente: ancora da 'cicogna', egli riceve in dono dal professore di latino una copia delle *Metamorfosi* «nell'edizione milanese del 1828» (99); nel 1878, acquisirà, altro dono, le *Metamorfosi* volgarizzate da Arrigo Semintendi (100); pressoché nel medesimo periodo, è il padre a donargli l'opera tradotta da Clemente Biondi; infine, all'uscita dal «Cicognini», sarà egli stesso a procurarsi i 4 preziosi volumi settecenteschi *Metamorphoses d'Ovide en latin et en français*. Non si può far qui spazio alle acquisizioni progressive che, anche su suggerimento o dono di amici eruditi, condurranno, passando per Settignano e Arcachon, dalla biblioteca giovanile a quella «cripto-biblioteca ovidiana» che orna il Vittoriale con «trentuno volumi [...], di cui sette edizioni del Cinquecento» (109), esemplanti l'opera del poeta latino per intero. Rinviando per quest'ultima alla scrupolosa appendice fine testo (110-13), si ram-

e-ISSN 2421-292X

menterà l'importante attestazione manoscritta (*Del cinematografo*) segnalata da Ledda in chiusura: in età ormai avanzata d'Annunzio auspicava la destinazione delle *Metamorfosi* alla 'settima arte', che grazie alla sua «virtù» di «trasfigurazione» avrebbe saputo realizzare il mirabile dinamismo ovidiano (107). Nulla poi egli ne fece, ma è un altro indizio, tra gli innumerevoli, dell'oltre-guardare del suo genio.

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 297-304 | e-ISSN 2421-292X

e-ISSN 2421-292X

Archivio d’Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

Gabriele d’Annunzio *Francesca da Rimini*, a cura di Donato Pirovano

Paolo Puppa
Università Ca’ Foscari Venezia, Italia

Recensione di D’Annunzio, G. (2018). *Francesca da Rimini*. A cura di D. Pirovano. Roma: Salerno editrice, 280 pp.

Agli inizi del *secolo breve* ormai alle nostre spalle, la drammaturgia italiana manifesta un’indubbia tendenza a tagliare i tempi col gusto degli atti unici, ribadito sia dalle sintesi futuriste, col codazzo delle *Tragedie in due battute* di Campanile, sia dai codici del varietà portato a montaggi aperti e al frammentismo. Insomma, il culto della *brevitas*, per agevolare la sala, per non affaticarla nella strategia di mercato in cui sorge e si afferma la concorrenza del cinema. E quest’ultimo del resto fa del montaggio la propria forma consustanziale. A fianco di una simile propensione circolano nondimeno copioni dove permane e anzi si accentua un’indubbia bulimia verbale come nel verso libero dannunziano destinato al palcoscenico. Questo, anche se all’esordio lo scrittore pescarese non manca di omaggiare la formula degli atti unici, vedi i due *Sogni*. Ben presto, però, la parola riservata alla ribalta si mobilita e dilaga, dal dialogato smanioso di arie più che di un concertato rapido, coinvolgendo pure il piano delle didascalie. Il tempo lungo si coniuga inoltre col recupero della forma tragica, nel gusto della catastrofe verso cui si corre con pulsione non resistibile, tra sangue e spettacolo di morte. E intanto si mescolano tra loro neoromanticismo, melodramma, *grand’opera*. Anche se il tema che inaugura col Pellico l’Ottocento, sempre declinato in chiave patriottico-nazionalista (ne fa fede una variazione dello

Edizioni Ca’Foscari

Submitted 2021-06-01
Published 2021-10-21

Open access

Citation Puppa, P. (2021). Review of *Francesca da Rimini*, by d’Annunzio, G., edited by D. Pirovano. *Archivio d’Annunzio*, 8, 305-310.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/016

zio garibaldino di Pirandello, Rocco Ricci Gramitto), si chiude colla versione del Vate, del tutto disancorata da questi suggelli.

Si pensi alla *Francesca da Rimini*, portata dalla Duse al Teatro Costanzi di Roma il 9 dicembre 1901. Evidenti le contraddizioni in eventi del genere. Come recita la nota aggiunta dal poeta alla *princeps* del 1902, per la detta tragedia viene sollecitata «l'opera del pittore dello scultore del cesellatore dell'orafo dell'armaiolo del drappiere», di fatto «quasi tutte le arti maggiori e minori» convocate a «porre un'impronta di bellezza e di ricchezza su la suppellettile scenica». E in effetti vi concorrono i costumi di Jean Philippe Worth, le scene di Antonio Rovescalli e la decorazione di Adolfo De Carolis, i bozzetti di Mariano Fortuny, i figurini dei costumi firmati da Luigi Sapelli detto Caramba, le parrucche di Edouard Dondel, presidente della parigina Académie – École française de coiffure, l'arredamento di Andrea Baccetti, le armature dell'intagliatore fiorentino Tani, oltre ai responsabili per l'attrezzeria. Si aggiunga Luigi Rasi, scrittore, autore drammatico e direttore della scuola di recitazione di Firenze, chiamato da Roma per dirigere le prove e i movimenti delle masse. Da qui, una spesa colossale di 125 mila lire, che arriva a 400 mila complessivi negli spostamenti infruttuosi delle tournées, colpo devastante per le finanze della Duse, prodiga sino all'autolesionismo per amore della poesia e dell'Autore. Inevitabile la disarmonia non prestabilita, al di là dell'opera d'arte totale di wagneriana memoria, dal momento che nel *terrain vague* della pre-regia italiana manca un coordinatore tra le varie mansioni artistiche, nella pluralità inaudita di tanti, troppi mansionari. Eppure, ecco la contraddizione, il tutto si circoscrive pur sempre nel territorio di *Sire le mot*, prelevando l'espressione al regista teatrale francese affermatosi nel primo dopoguerra, Gaston Baty, che prevale in termini compulsivi. Sul palco, in fondo, gli addobbi pur costosissimi fungono soltanto da velo estetizzante per mostrare/nascondere quanto si prepara nella tessitura verbale, cioè il cerimoniale purificatorio della casa verso un riequilibrio sofferto della norma, con l'espulsione del disordine familiare (dalla *Fiaccola* al *Ferro*), e col sacrificio di parentele incestuose, in cui la coppia trasgressiva e/o impossibile viene spezzata e immolata come avverrà poi in *Parisina* e in *Fedra*. Una parola magica e ipnotica, volutamente lontana dal lessico mimetico del quotidiano, intenzionata a farsi incantatrice, riflesso di quello che all'interno del *plot* seduce i protagonisti. Costoro infatti leggendo l'episodio del bacio fra Lancillotto e Ginevra cadono nella rete della passione. Come annota giustamente Donato Pirovano, curatore di questa edizione, la lettura si fa azione, il verbo si fa carne, alla lettera. E tale dominio verbale si dispiega nonostante il dispiegamento audiovisivo e l'ipertrofia del *décor*, un mega libretto, un continuo *spill over*, un meta-lessico da repertori infiniti, a partire da Dante di cui intende proseguire l'energia. In Dante d'Annunzio si immedesima, in un

processo di innalzamento di sé, e di ciò che lo contorna, vedi il nome d'arte assegnato alla compagna d'arte e di amore, la Duse soprannominata Ghisola o Ghisolabella. Con lei avvia le spedizioni a Rimini e Ravenna per agevolare un autentico transfert estatico, con tecniche quasi stanislavskjiane di immedesimazione, oltre all'immersione bibliografica nelle fonti storiche del periodo, per far sfoggio di erudizione e controllo delle fonti. E non si dimentichi, quali preamboli alla stesura, la Lectura Dantis, in sostituzione di Carducci influenzato, il 9 gennaio 1900 allorché declama il Canto VIII nella sala fiorentina dell'Orsanmichele. E si tratta di un metodo personale, intendo il passaggio dall'oratoria alla scrittura, dato che anche il *Fuoco* rimanda alla conferenza sulla pittura veneziana in Biennale. Così la dedica a Eleonora in forma di canzone dantesca e il primo sonetto della *Vita nova*, oltre alla risposta di Paolo in stile Guinizelli, nella misura in cui si utilizzano personaggi al di fuori del copione, nel paratesto per dirla con Genette, e il congedo in terzine dantesche esaltano il furore identificativo col poeta fiorentino. Ma i lacerti, le citazioni, le imitazioni, i *pastiches* linguistici non si fermano ovviamente a Dante, ma spaziano dalla prosa due-trecentesca del Novellino e del Sacchetti alla lirica provenzale e ai rimari stilnovisti, dai canti carnascialeschi col loro contenuto erotico su su sino alle raccolte dei canti popolari del Tommaseo così come ai versi simbolisti di Swinburne e di Pascoli. Un sottotesto ricostruito con competenza da Pirovano, docente di filologia e critica dantesca all'Università torinese, con alle spalle edizioni autorevoli della *Vita Nova* e della letteratura delle origini. Insomma, un vero e proprio spreco di parole antiche e rimodulate, nella ricerca febbrile di serie sinonimiche. Trionfano in tal modo la ridondanza e il culto del superfluo, mentre le *dramatis personae* sono meramente funzionali al passaggio sulla loro bocca di questa aura linguistica che vi si incarna. Ad esempio, nel I° atto la serie in crescendo del verso 265 «Ciarla, ciangola, ciangotta». Ma poi ogni tanto esplode egualmente la poesia, vedi sempre nel I° atto i vv. 904-7, «La foresta era muta come l'ombra | sopra le tombe; | Ravenna, cupa come una città | depredata a cadere della notte», dal Pirovano pur riportato alle *Cantiche* dantesche, o nei vv. 1072-3 «le sue lacrime ridono | come la brina», dal curatore valorizzati rispetto alla fonte delle *Stanze* di Poliziano. La lunghezza dell'eloquio complessivo appare pertanto inevitabile, e ben 4.000 versi, con 5 scene scandite nei cinque atti canonici del genere tragico, conclusi rispettivamente tra il 18 luglio e il 4 settembre del 1901, dilatano le folgoranti 17 terzine dantesche. Tant'è vero che al di là della dilapidatrice messinscena, la vera finalità del colossal risiede nell'uscita da Treves, il 20 febbraio del 1902, dell'edizione lussuosa, su carta a mano, stampa a due colori e disegni e fregi di Alfredo De Carolis, coinvolto come visto nella decorazione dell'allestimento romano. Ma la contraddizione rimbalza dall'autore alla ricezione della sala, incerta lungo

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 305-310 | e-ISSN 2421-292X

le sei ore se guardare o ascoltare suoni/parole, se seguire la trama o abbandonarsi alla malia dei versi conditi di fumo. E il cuore del testo sta nel fuoco, elemento motore, come già nel quasi coevo romanzo muranese, che dall'ispirazione amorosa si metaforizza nella passione per la guerra, e nell'arma greca. Il Vate a sua volta pretende e ottiene nei personali capricci ornamentali un vero mangano, riprodotto con scrupolosa fedeltà, in grado di lanciare catapulte infuocate. Non si dimentichi che solo due anni prima crepitavano le fiamme di Mila, nel ricordo del *Trovatore* verdiano, e tre anni prima altresì lo spettacolo del falò sul Brenta covato con terrore dalla Gradeniga nel finale del *Sogno d'un tramonto d'autunno*. Anche perché le creature femminili nel palcoscenico dannunziano sono esaltate di solito e legittimate da una fine cruenta e purificatrice.

Ora, il lavoro di Pirovano ha buon gioco nel limitarsi appunto sul versante filologico testuale, tralasciando la ricostruzione della scena, per cui rimando agli studi di Valentina Valentini, di Laura Granatella, di Maria Ida Biggi, e a Giovanni Isgrò e Carlo Santoli per il periodo francese. Succinta la bibliografia, compensata da un ricco apparato di note di una sessantina di pagine entro le 268 complessive. Ma senza dubbio l'edizione ha il merito di ricostruire la vita quotidiana nel medioevo malatestiano, secondo i dettami della storiografia francese, tra Bloch e Braudel. La vicenda si iscrive tra il 1278 e il 1285, con dettagli sulle famiglie, sulle parentele e sui relativi scontri che mettono in moto il destino tragico dei personaggi. E dunque alleanze e disfide, matrimoni combinati tra i da Polenta ravennati, che militano nel campo guelfo, e i Malatesta, ostili ai Traversari ghibellini, colla scena collocata nella casa di Guido da Polenta, padre di Francesca, nel I° atto. Qui veniamo informati anche sui contrasti tra i fratelli della protagonista, Ostasio e Bannino ferito dal primo sulla guancia. Spicca nella scenografia dell'apertura della tragedia l'arca bizantina, scoperchiata e coperta di terra per farvi crescere un rosaio vermiglio, come testimonia una lettera a Mariano Fortuny. Su queste rose verrà riversata l'acqua sporca di sangue dalla schiava cipriota, per cui la rosa offerta da Francesca a quello che crede il suo sposo, Paolo, si imbeve di sangue fraterno, prolessi alla chiusura luttuosa della tragedia. Nel II° atto ci spostiamo a Rimini, nella magione dei Malatesta, per lo scontro in diretta colla famiglia dei Parcitadi ghibellini, cui pure apparteneva Concordia, madre di Paolo e Gianciotto, e la cui morte scatena il nuovo dissidio. Francesca nel suo ardore sale sulla torre e si mescola alla guerra, alla pari degli uomini, mentre vengono azionate macchine feroci e infuocate e Malatestino, fratello minore di Paolo e Gianciotto, perde un occhio. Si specchia nella «bella fiamma» l'eroina, e la canta descrivendone passo per passo il percorso assassino, salutato con masochistico consenso dalla vittima la cui «anima sua perdutamente | urla nello splendore che l'uccide». Nel III° atto, ecco il bacio tra i due cognati, nella camera di France-

e-ISSN 2421-292X

sca, stimolata dalla lettura fatale, e in questo come annota Pirovano d'Annunzio segue lo schema di Pellico. Nel IV°, ambientato nella sala da pranzo del Palazzo Malatesta, Francesca respinge il maldestro tentativo di seduzione di Malatestino, che sfoga la sua rabbia nel vedersi respinto tagliando la testa al prigioniero Montagna Parcitadi e rivelando a Gianciotto la relazione della moglie. L'epilogo nel V° atto, nella camera di Francesca, di nuovo, come nel III°, ma stavolta col marito che torna dopo la partenza simulata a sorprendere i due fedifraghi, con Paolo inciampato nella botola, e i due corpi pugnalati. Accennavo poco sopra ai modelli della storiografia francese sottesi nell'intervento filologico di Pirovano. In effetti, accurata risulta la ricostruzione del cibo, dei mobili, delle vesti, delle monete, degli strumenti musicali, delle armi, delle architetture, degli animali, *in primis* gli uccelli. Si pensi alla presenza dei dizionari sui tavoli dell'Officina del Vate al Vittoriale.

Ma che voce aveva la Francesca della Duse? Nella sua camera, alle cui pareti si possono «mirare» le immagini della saga bretone, il personaggio inizia la lettura a voce alta e poi si getta sui cuscini «torbida e molle». Più avanti, la donna assieme a Paolo trarrà dal leggio, dove il copione si offre aperto, preziose indicazioni tecniche per l'esecuzione rituale del gesto di amore/morte. Potrà allora rinunciare al libro e si troverà nella giacitura conveniente, «abbandonata sui guanciali, immemore, vinta», per riudire nel silenzio minaccioso il grido del marito che batte alla porta, deciso a compiere la tremenda vendetta. La sua è dunque una parola risucchiata da una parola antica, un po' come avviene nello scrittoio dannunziano, e questa sfasatura produce una carismatica malinconia. Paolo nell'atto II° le confessa che «il cuore mi si fende | e l'anima mia trista mi si sparge nel suon di vostra voce che è sì strano». Avvertiamo un'eco di questa stranezza nelle parole di uno spettatore malevolo della *Francesca*, Luigi Pirandello, secondo cui la Divina risultava imbrigliata nel sovraccarico del verso dannunziano, e più tardi nella rievocazione viceversa adorante da parte di Luchino Visconti, portato fanciullo dalla madre, Donna Carla Erba, a scoprire il teatro nel '21, quando Eleonora vecchia interpreta a Milano col suo misterioso fulgore la *Donna del mare* ibseniana. In cosa dunque consisteva questa diversità, costante nella *phonè* pure delle altre protagoniste nell'*opus* dell'autore pescarese, come di continuo suggeriscono le didascalie dalla *Fedra* o le battute di Mila, tutte fermentate all'ombra di Eleonora, su di lei sagomate, durante e anche dopo il sodalizio tra attrice e poeta. Una risposta indiretta la si può ipotizzare rilanciando una seconda domanda: come pronunciare oggi questi versi? Ricordo *La nave* allestita alla Fenice da Aldo Trionfo il 1988, con Alida Valli nel *casting*, e il monologo da me scritto per Piera Degli Esposti in un montaggio tra i due *Sogni*, dato all'Ateneo Veneto nel 2002. In entrambi i casi, se la partitura era stata potata molto più dei 700 versi tolti da d'Annunzio

dopo la prima disastrosa romana al Costanzi, per sei ore considerate eccessive si avvertiva la consonanza al canto della battuta, che pareva cercare disperatamente la musica, specie se uscita da presenze femminili. Nella *Francesca da Rimini* i tempi si allungavano, si sa, anche per gli intermezzi di Nino Scontrino, mal tollerati dalla platea.

Di questo non si occupa Pirovano, che ha ricevuto la committenza da Enrico Malato in occasione della prima alla Scala dell'opera di Zandonai, nell'ambito delle tante iniziative celebrative dei centenari danteschi 2015-21. Il testo, appoggiato sull'edizione dell'Istituto Nazionale, ripreso pure nei *Meridiani* del 2013 a cura della Andreoli, e in attesa della nuova edizione critica in lavorazione presso Elena Maiolini (presente in questo numero) sotto la guida del nostro Gibellini, viene ospitato nella collana Faville, diretta da Eugenio Ragni, nella Casa romana Salerno.

e-ISSN 2421-292X

e-ISSN 2421-292X

Archivio d'Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

Gabriele d'Annunzio *Studi su Gesù. Appunti, Taccuini, Parabole*, a cura di Angelo Piero Cappello

Pietro Gibellini
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di D'Annunzio, G. (2021). *Studi su Gesù. Appunti, Taccuini, Parabole*. A cura di A.P. Cappello. Prefazione di G.B. Guerri. Pescara: Ianieri, 280 pp.

Tra le molte opere progettate e non compiute da d'Annunzio figura una *Vita di Gesù*, che lo scrittore annunciava a Treves nel 1893. L'opera non uscì mai, ma sul Figlio dell'uomo vertono alcune delle brevi «prose di ricerca» incluse nelle *Faville del maglio* e alcune pagine di altri libri, nonché appunti rimasti nei taccuini o fra le carte del Vittoriale. Questi scritti sono ora utilmente raccolti da Angelo Piero Cappello, con una brillante prefazione di Giordano Bruno Guerri. Cappello, funzionario ministeriale per professione, prima agli Esteri poi ai Beni culturali, ma italianista di vocazione, vanta numerosi studi sulla letteratura tra fine Otto e primo Novecento, e in particolare su d'Annunzio: una robusta serie di studi sullo scrittore abruzzese, ricordo almeno *L'invito alla lettura del "Fuoco"* (1997) e soprattutto *Il fastello della mirra* (2004), ovvero l'autobiografia che d'Annunzio aveva progettato scegliendo le pagine adatte dalle sue opere già edite, prima di rinunciare al progetto della «stolta biografia» optan-

La presente recensione riprende in parte ampia lo scritto precedentemente apparso su *Avvenire* il 25 febbraio 2021 e reperibile al link `https://www.avvenire.it/agora/pagine/dannunzio-e-il-suo-cristo-troppo-umano`.

Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-02-03
Published 2021-10-21

Open access

Citation Gibellini, P. (2021). Review of *Studi su Gesù. Appunti, Taccuini, Parabole*, by d'Annunzio, G., edited by A.P. Cappello. *Archivio d'Annunzio*, 8, 311-314.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/017

do per quell'autoritratto per frammenti e testamento spirituale che è il *Libro segreto*.

Con questo libro il curatore offre l'opportunità di leggere, oltre ai frammenti autografi inediti, di cui riproduce anche dei facsimili (ma anche stavolta l'inedito dannunziano, spesso enfatizzato dai *media*, non è gran cosa) pagine sparse in vari libri difficilmente raggiungibili, senza questo filo d'Arianna che orienta il lettore nel labirinto degli scritti dannunziani. Lo correda con un ampio saggio introduttivo, un'annotazione essenziale e un'accurata bibliografia, cui sarà da aggiungere l'unico studio anteriore dedicato al soggetto, quello di Mario Vecchioni (*La "Vita di Gesù" e altre opere non compiute di Gabriele d'Annunzio*, Roma 1973).

Nell'introduzione (pagine 11-30) Cappello delinea con impegno e competenza l'evoluzione dell'immagine di Gesù nella storia artistica e intellettuale dello scrittore, distinguendo il «Cristo estetico» della prima fase (1884-1910), quello «etico» della seconda (1910-16) e quello «profetico» dell'ultima (1916-18). Un discorso articolato e competente, com'era da aspettarsi.

Ma veniamo ai testi. L'autore li dispone per genere, in sequenza grosso modo cronologica: gli appunti, i taccuini, le tre «Parabole» (del figliol prodigo, del ricco epulone, delle vergini fatue), i due articoli sul Cristo scolpito da Domenico Trentacoste, gli «Studi vari» (ma ce n'è uno solo, *Il vangelo secondo l'Avversario*), e gli «Studi della morte», con stralci dalla *Contemplazione*, dal *Notturno* e dal *Libro segreto*. In tal modo risulta scorporato il nucleo della cristologia assemblato dall'autore nelle *Faville del maglio*: è introdotto dal *Vangelo secondo l'Avversario*, la lunga prosa in cui l'io-narrante immagina di incontrare il Nazareno sulla via del Calvario, rivelandosi per quel bimbo caduto da una terrazza e che Gesù bambino aveva risuscitato. Seguono le tre *Parabole del bellissimo nemico*, che vanno numerate correttamente, rimediando a un pasticcio perpetuatosi anche nei Meridiani Mondadori, per cui viene incluso tra le parabole il *Vangelo* e ne resta fuori quella delle *Vergini*; infine le due statue di Trentacoste, il Cristo deposto e quello resuscitato. Le altre pagine, aiutano, certo, ad arricchire l'idea che del Redentore aveva d'Annunzio; e avrebbero aiutato le poesie, se l'antologia le avesse contemplate, a partire dall'ode *Per la morte di un capolavoro*, ovvero l'affresco leonardesco dell'*Ultima cena*. Ma il nucleo concettuale e letterario della cristologia dannunziana è proprio in queste cinque prose che l'autore volle riunite. Diciamo subito che la rilettura conferma quanto scrissi in anni lontani e recenti, menzionati e utilizzati dal curatore («I 'vangeli apocrifi' di D'Annunzio: per gli autografi del *Vangelo secondo l'Avversario* e di *Contemplazione della Morte*» [1992], in *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano 1995, 61-88; «Le controparabole di Gabriele d'Annunzio», in *Rivista di letteratura religiosa italiana*, 2019, 87-96). Il *Vangelo* secondo Gabriele continua a sembrarmi «apocrifo»

per la sua intima sostanza morale, e non solo perché attinge ai vangeli non canonici vari episodi, come quello già ricordato del ragazzino morto per una caduta mentre giocava con lui, che Gesù risuscita, facendo però morire per castigo (*sic!*) chi l'aveva ingiustamente accusato di aver causato la disgrazia. La sostanza spirituale della Buona novella è distante dall'autore, che preferisce celebrare Parvàdi, la sacerdotessa induista dei culti erotici. Le *Tre parabole* mi si confermano «controparabole» al limite della blasfemia; per lo scrittore, infatti, la scelta giusta l'hanno fatta i personaggi che il testo sacro presenta come negativi: il figliol prodigo ha dissipato l'eredità nel lusso e nel piacere, imparando però dai greci raffinatezze ignote al fratello e ai rozzi ebrei; il ricco epulone, che d'Annunzio trasforma in un sadico assassino, convince il povero Lazzaro a lasciare il paradiso e a raggiungerlo agli inferi per sentir narrare nuovamente le sue storie di lussuria e bellezza; le vergini fatue fecero bene a preferire la gioia del canto e della danza anziché controllare l'olio nelle lampade. Risulta chiaro che i protagonisti dei tre apologhi, compresa la *leader* delle vergini, sono controfigure dell'autore, scialacquatore, esteta ed edonista. Nel *Vangelo secondo l'Avversario*, invece, d'Annunzio si esprime in prima persona, come *agens* e come *auctor*. Il personaggio narrante è un compagno d'infanzia del Cristo, che chiama Iàson ed Eliacim, dunque con il nome greco e quello semitico, confluenza della civiltà classico-pagana e di quella ebraica (anche il suo Figliol prodigo mescola sangue ellenico ed ebreo). Gabriele, qualificandosi «avversario» e «bellissimo nemico», assume il volto luciferino dell'angelo ribelle, non quello demoniaco e infernale.

Leggendo queste pagine, viene alla mente quanto di d'Annunzio scriveva Natalino Sapegno: che costringe spesso ad ammirarlo, non di rado infastidisce, non commuove mai. Nel libro, ammirevoli sono molte pagine; irritanti le tre parabole, che spoetizzarono un fine letterato come don Cesare Angelini, già estimatore di Gabriele. A parte il messaggio morale, capovolto rispetto al testo sacro, e i segnali inquietanti di sadismo e di necrofilia lo stile con cui l'autore cerca di mimare i ritmi e le immagini della fonte cade nel manierismo. Ammirevole, invece, risulta la lunga favilla dell'*Avversario*, giocata sull'incontro di due titani: l'io-narrante, cercatore di verità, interroga Gesù, che sente suo pari e fratello; ma il Rabbi tace, come davanti a Pilato. Con il suo innegabile intuito d'Annunzio non si appiattisce sulla rigida posizione dell'incredulo, ma di chi indaga il mistero. Certo, il suo Iason-Eliacim non è l'Unto del Signore, ma uno dei *Grandi iniziati*, come lo vide Edourad Schuré in qual saggio del 1889, decisivo per d'Annunzio; un illuminato da affiancare a Ramakrishna e a Platone. Ogni prospettiva metafisica è esclusa, e a ragione Guerri (7-10) insiste sulla umana fragilità del Gesù dannunziano. Chi cercò di cogliere una conversione cristiana nel d'Annunzio della *Contemplazione della morte*, provi a rileggere il passo in cui, dopo aver vegliato l'a-

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 311-314
e-ISSN 2421-292X

mico morente, l'autore assiste al parto della sua levriera: alla dinamica cristiana passione-resurrezione egli contrappone la rigenerazione senza patimento delle creature terrestri.

A parte la fede, la morale evangelica è estranea allo scrittore; il quale non può definirsi etico, e profetico solo negli scritti politici e militari: lì ricorre strumentalmente al lessico e all'immaginario cristologico per celebrare la guerra; la patria è una causa per cui si può anche sacrificare in cerca della «bella morte»; ma l'«inutile strage» resta una macchia indelebile per chi la volle.

Ammirevole in parte, irritante in parte: ma commovente, davvero mai? D'Annunzio riesce a esserlo quando, attraverso il filtro dell'arte, si immedesima in Gesù scolpito da Trentacoste o dipinto da Tintoretto. L'*ekphrasis* allora si fa racconto con l'Uomo incompreso e dolente, e l'egolatria cede alla umana compassione.

Archivio d'Annunzio
8, 2021, 311-314

e-ISSN 2421-292X

e-ISSN 2421-292X

Archivio d'Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

Giulio Aristide Sartorio *Il ritorno di Raffaello*

Alessandra Trevisan
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Gibellini, C. (a cura di) (2020). *Giulio Aristide Sartorio: Il ritorno di Raffaello*. Milano: Medusa, 344 pp.

Giulio Aristide Sartorio (Roma 1860-1932) è probabilmente più noto come pittore e artista impegnato, nel proprio tempo, in altri campi delle arti visive, quali la fotografia e il cinema. La sua parentesi letteraria, non meno importante nel quadro della sua produzione, è stata riportata all'attenzione di recente grazie alla nuova edizione di *Romae Carrus Navalis*, pubblicato da Medusa con il titolo di *Il ritorno di Raffaello* e con curatela di Cecilia Gibellini.

Il romanzo, uscito nel 1905 da Treves con una ristampa nel 1907 – conservata alla Biblioteca Nazionale Braidense, da cui la studiosa trae il testo poi corretto –, narra con ironia e arguzia di un'apparizione di fantasia dell'artista rinascimentale, congegnata dall'autore in una prosa che restituisce il ritratto di una Roma umbertina non priva di contraddizioni, in cui un Raffaello redivivo (o la sua statua di bronzo divenuta viva) si muove vivacemente, creando curiosità e scompiglio negli ambienti salottieri e politici, guidato dall'*alter ego* dell'autore, Alessandro Brandi, e come lui artista nonché personaggio del romanzo.

La prosa di Sartorio incide la pagina con un ritmo corroborante, in grado di sostenere gli incontri, le peripezie e le dinamiche di un testo lineare, che ironicamente si fonda sulla comparsa del tutto irreale di una figura lontana nel tempo, inserita a sparigliare ciò che

Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-07-27
Published 2021-10-21

Open access

Citation Trevisan, A. (2021). Review of *Giulio Aristide Sartorio: Il ritorno di Raffaello*, by Gibellini, C. *Archivio d'Annunzio*, 8, 315-318.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/018

può accadere nel mondo dei vivi, a raccogliere la visione di un sistema – storico, politico e culturale – che non tiene al suo passaggio: «Tutte le spiegazioni che dopo anni d'osservazioni s'era date [Alessandro] sull'essenza della Società moderna, s'erano destituite di base all'apparire d'un essere d'altra levatura; e tutte le speranze che aveva concepite per l'incontro fortuito di Raffaello, s'erano sfumate al contatto di questi col mondo vivente» (59-60).

La narrazione si ascrive, secondo la curatrice, all'ambito fantastico, con chiari riferimenti a Poe e Hoffmann, ma al proprio interno si trovano escursioni ucroniche e un certo gusto distopico, due tratti che possono essere definiti *a seriori* ma che ben collimano con i *pastiches* che Sartorio sostiene e con il motivo dei *tableaux vivants* in grado di costruire un'epoca nei suoi dettagli.

Sartorio opera certamente conscio di poter giocare la cifra del 'fantaculturale' – se volessimo tentare una definizione nuova – muovendosi dove l'invenzione già propria, nelle mani di chi scrive come artista a tuttotondo, spinge sulla pagina l'immaginazione senza mancare di trarre dalla realtà coeva i propri repertori: così la campagna romana, come ravvisa Gibellini, fa da sfondo a un'avventura in cui il pittore quattro-cinquecentesco pare contrattare il 'sovrannaturale' da un lato di chiave europea, fornito dunque dalle penne degli autori sopracitati, e dall'altro dei preraffaelliti molto amati da Sartorio. Non è casuale dunque, come la prefazione introduce, che il gusto esterofilo entri completamente nella scrittura, poiché condizionante di un tempo ma, allo stesso modo, modello di stile, suggeritore di possibilità letterarie.

In questi termini, l'operazione di recupero di Cecilia Gibellini intende proporre una comparazione con gli strumenti contemporanei e, inoltre, avvicinare questo autore all'amico e collega Gabriele d'Annunzio: proprio il suo romanzo *Il piacere*, infatti, si offrirebbe come ulteriore opera-modello, per Sartorio, che intratteneva con il pescarese un rapporto di scambio e una frequentazione piuttosto assidua. Un certo approccio autobiografico, d'altronde, se vale per il Vate, è altrettanto vero per l'amico: Alessandro Brandi ne *Il ritorno di Raffaello* e Andrea Sperelli potrebbero essere affiancati e raffrontati, come *altri* in un *continuum* prosastico. In egual misura, spiega la curatrice, le figure femminili dell'uno e dell'altro autore – ad esempio, tra i personaggi, Lily Hermann – sembrano rispondere a un tratteggio comune, a un gusto proprio.

C'è di certo una realtà che ingombra di storia la pagina di Sartorio: si tratta della guerra d'Abissinia, collocata tra il 1895 e 1896, che contrappose il Regno d'Italia e l'Impero d'Etiopia (con una vittoria di questo sul primo), di cui lo scrittore dà nota in una porzione finale del romanzo, descrivendo la partenza dei soldati per l'Africa dalla stazione Termini di Roma, la città che è stata sfondo dell'intera vicenda. La descrizione, che procede per alcune pagine (315-18)

e-ISSN 2421-292X

non con casualità chiude il cerchio della trama, come se il movimento atipico e fuori passo di Raffaello e di Brandi debbano fare i conti con una pagina storica ingombrante, ben lontana dalle faccende da salotto cui ci si è abituati sino a qui. La morte certa della guerra è un fatto che ribalta, nell'atto del viaggio dei due protagonisti, l'esito del testo, anche dal punto di vista della scelta di un lessico specifico e di una descrizione di luoghi e spazi che si fanno veicolo mortifero per altri personaggi:

> Alessandro sentì il fischio assordante delle macchine e l'applauso formidabile: «Evviva l'esercito, evviva i nostri bravi soldati» che salutava la partenza dei treni; dall'esterno della stazione rispondeva un altro grido di saluto e d'augurio.
>
> Nella notte che lo circondava, la scena pareva un sogno torbido. I treni che portavano in Africa il destino dell'Italia, s'avvicinarono, passarono davanti a lui.
>
> Nelle vetture di prima classe, sfarzosamente illuminate stavano gli ufficiali, e nell'attimo Alessandro, vide, riconobbe fra essi la faccia del principe Agostino Chigi erede della casa illustre.
>
> Negli altri vagoni, pigiati come bestie, stavano i soldati, e cantavano a squarciagola:
>
> Addio mia bella, addio
ché l'armata se ne va
>
> quelli d'un altro scompartimento rispondevano fuori tempo e fuori tono:
>
> l'arivà, l'arivà, l'arivà
la stagion che ammazza li preti…
>
> Era proprio arrivata la stagione predetta dal ritornello?
>
> Quei poveri soldati, non sapevano cosa dicessero, non sapevano dove andavano, e il destino li portava nella notte attraverso la campagna romana, verso l'Africa, incontro alla morte. (318)

Il ritorno di Raffaello, pur nella sua irrinunciabile originalità e unicità, è un esempio letterario da riscoprire, che potrebbe forse avvicinare Giulio Aristide Sartorio ad esempi illustri, quali Henry James ed Edith Wharton, autori che hanno attinto a piene mani dalla società in cui furono immersi – in anni contigui – e che ne hanno raccontato pregi e difetti, vizi e virtù, come il nostro ha saputo fare.

Rivista annuale
Dipartimento di Studi Umanistici

Università
Ca'Foscari
Venezia